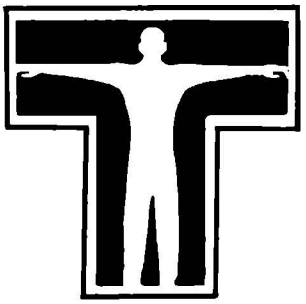
DUMITRU SOLOMON

Plictiseala



Teatrul se mişcă în permanenţă, ca orice artă, şi, cu atât mai mult, ca orice artă plurală, concepută adică de mai multe persoane simultan pentru mai multe persoane simultan şi alcătuită din mai multe arte convergente. Cine declară că teatrul se face aşa şi numai aşa este ori nepriceput, ori paranoic, ori şi una şi alta.

Fiind în permanentă mişcare, teatrul este şi în permanentă schimbare. Asta e un fel de dialectică. Lenin, Stalin şi Mao au încercat să ne convingă că dialectica lui Heraclit e primitivă, fiindcă nu e suficient să spui că totul curge; trebuie să spui că totul curge spre comunism. Ei bine, Heraclit s-a dovedit a fi mai deştept decât cei pomeniţi, fiindcă a lăsat chestiunea mai în vag, fără să precizeze încotro curge totul. Aşa că n-am să fac greşeala pe care o fac diverşi dialecticieni improvizaţi, specificând încotro curge teatrul (spre gest, spre cuvânt, spre imagine, spre metaforă, spre spaţii neconvenţionale, spre est sau spre vest...), ci am să mă mulţumesc, heraclitian, cu ideea că, oricum, curge. De fapt, curge în toate direcţiile sau cel puţin aşa pare.

De când au fost abolite regulile restrictive, libertatea teatrului este aproape totală. Mai întâi a fost spulberată legea celor trei unităţi (de loc, de timp şi de acţiune), şi a venit Renaşterea, şi a venit Shakespeare cu legile lui, au venit legile lui Molière, legile romantismului, legile melodramei burgheze, „fărădelegile" lui Cehov, urmate de nepăsarea faţă de legi a lui Brecht şi, în sfârşit, anarhia bine temperată a lui Ionescu, Beckett & comp. Asta, în dramaturgie. În regie, lucrurile sunt însă mai greu de clasificat – deşi mulţi se străduiesc s-o facă. Romantismul, naturalismul, expresionismul au făcut pe rând sau concomitent epocă, s-au ivit marile personalităţi regizorale, culminând în teatrul contemporan cu Strehler, Brook, Grotowski, Tovstonogov, Efremov, Kantor, Liubimov, Ciulei, Pintilie, Şerban şi încă alţii.

Nevoia de a experimenta şi setea de originalitate deschide teatrului căi multiple. Dar şi diverse? Aici este de discutat. Mai întâi, un dramaturg, dacă experimentează, o face pe socoteala sa. Experimentul dramaturgic poate fi acceptat sau nu de un regizor sau de o trupă. El poate sucomba în mapele autorului. Experimentul regizoral se face însă pe socoteala spectatorilor şi, ca atare, dacă nu e întemeiat, produce victime, goneşte publicul. „Un experiment e rezultatul unor supoziţii. Dar experimentul în sine, fără finalitate, care nu pleacă de la nici o ipoteză, nu reprezintă de fapt nimic." Nu pot să nu fiu de acord cu această părere a lui Alexandru Paleologu din interviul publicat în „Teatrul azi" nr. 10–11–12/94. Şi, mai departe, Al. Paleologu consideră că „azi şocul cel mai puternic, efectul cel mai izbitor, mai primenitor în teatru ar fi o montare realistă perfectă, cu decoruri recompuse fidel, cu stilul aferent al interpretării". În consecinţă, el crede că „inovaţia cea mai fecundă acum ar fi renunţarea la inovaţie".

Nu trebuie să accepţi neapărat soluţia lui Alexandru Paleologu, ea fiind sugerată de un exces experimentalistic, de o golire, în multe cazuri, a experimentului de orice substanţă, de orice scop, în afara aceluia de a fi altfel. Asta nu înseamnă că, prin experiment, ţi-ai şi asigurat originalitatea. Întâmplarea (şi nu numai ea) face ca rezultatele unor experimente să semene atât de mult între ele încât poţi deosebi un spectacol experimental de unul „normal" prin aceea că primul îţi dă senzaţia de a-l mai fi văzut de nenumărate ori. Mai întâi, observi că spectacolul experimental pare a nu avea text. El se compune dintr-un decor foarte complicat sau, dimpotrivă, dintr-un decor lipsă şi din actori care fac mişcări ciudate, pe muzică sau fără, fie mecanice, sacadate, uniformizate, descompuse, robotizate (ca în, să zicem, Hamletmaschine la Teatrul Naţional din Bucureşti), fie armonios-muzicale (ca în Amadeus la Teatrul Naţional din Chişinău), fie ritualice, pe reprezentări păgâne (ca în Săptămâna luminată la Teatrul Naţional din Cluj), toate având o legătură mai mult sau mai puţin întâmplătoare cu textul. Care text, ori se aude dar nu se înţelege, ori nu se înţelege fără să se audă, ori nu există deloc, ori există, se aude, se înţelege, dar nu-ţi dai seama ce caută el într-un mecanism gestual perfect pus la punct şi suficient sieşi.

Aceste forme teatrale – şi nu fără intenţie le-am numit forme – sunt, în general, rezultatul unor elaborări, mai precis al unor căutări, şi ele demonstrează spiritul neliniştit, investigator al regizorilor, dorinţa anormală, împotriva normelor, dar naturală, conformă naturii, de a ieşi din tipare, de a străpunge marginile convenţionale ale teatrului. Acest spirit cercetător, experimentalist ne poate şoca, ne poate câştiga, ne poate lasă indiferenţi sau ne poate plictisi, indispune, irita, dezgusta. Un regizor din generaţia de mijloc, coleg de promoţie cu Andrei Şerban şi autor, în ultimii patru ani, al unor spectacole la Teatrul Naţional din Bucureşti, Ivan Helmer, declară într-o anchetă a revistei „Teatrul azi" (nr. 7–8–9/94): „Consider că teatrul experimental nu face altceva decât să-şi bată joc de spectatori şi de actori. Nu mă interesează o astfel de direcţie (...). Nu îmi place nici să fac şi nici să văd reprezentaţii de acest gen. Cred că publicul trebuie adus în sala de teatru la piese bine scrise şi la spectacole bune". Alţi regizori care participă la aceeaşi anchetă operează diverse distincţii în încercarea de a defini experimentul: „Starea de graţie care vine peste creator. O nevoie intimă a sa. Nu cred nici în experimentul propus de un grup de creatori, pentru că aceasta este o stare pur individuală" (Alexandru Dabija). „Experimentul este o muncă de laborator care nu se adresează consumului. (...) În general, în noţiunea de teatru experimental a fost inclusă avangarda teatrală" (Silviu Purcărete). „Termenul de teatru experimental este nu numai inoperant, dar şi vicios (...). Experimentul nu se poate confunda cu avangarda" (Dragoş Galgoţiu). „Fiecare spectacol este, în felul său, un experiment. Nu cred în teatrul experimental de dragul experimentului. (...) Lumea vrea să vadă spectacole care să emoţioneze şi să plece din sala de teatru cu un sentiment, cu o idee. Altfel, înseamnă că ne facem meseria într-un turn de fildeş" (Alexandru Darie). „Consider că teatrul experimental caută ceva nou. Deci forme noi. Eu nu caut asta, ci formarea unui gust nou" (Theodor Cristian Popescu).

Nici unul din regizorii citaţi nu pare că vrea să se afle în treabă cu orice preţ, nu pare să dea doi bani pe experimentul în sine şi pentru sine, toţi vor să facă şi să vadă spectacole bune. De unde apar totuşi acele spectacole care nu ne spun nimic, în care ni se urlă sau ni se şopteşte, fără nuanţe intermediare, în care se comit gesturi fără semnificaţie, semne pure, forme pure şi amestecuri impure în spiritul, sensul şi litera textului, de la Shakespeare până la cel mai necunoscut dintre contemporani? Dacă acesta din urmă poate greşi faţă de teatru şi, ca atare, suntem îndreptăţiţi să-l corectăm, pe Shakespeare l-au consacrat generaţii de artişti şi mii de spectacole, iar el continuă să ne placă aşa cum este.

Orice om de bun-simţ se poate însă întreba: „Dar cum este Shakespeare, cum este Cehov? Cine poate hotărî că

Shakespeare sau Cehov este așa **și nu** altfel?" **Răspunsul de bun-simț, în acest caz, este: „Nimeni nu știe precis, nimeni nu poate decide asupra sensului unic al unui text, fie clasic, fie modern. Un text, atâta vreme cât** există, **adică este** scris, **poate fi interpretat în moduri diferite. Dați-ne voie deci să accedem la text, ca să putem primi sau nu interpretarea lui, oricât de nouă ar fi ea. Nu-l obstrucționați, nu-l obnubilați, nu-l subînțelegeți. La urma urmei, un text e cu atât mai bun cu cât dezvoltă o mai mare bogăție semantică. E necesar totuși să-l percepem, să-l ascultăm, să-l cunoaștem".**

Și mai este ceva. Un spectacol, experimental sau convențional, textual sau gestual, trebuie să emoționeze, să comunice „un sentiment sau o idee" (Al. Darie), să fie „o sursă de emoționată contemplare participativă" (Al. Paleologu). Dacă un spectacol nu ne mișcă din punct de vedere afectiv, cerebral, etic, estetic, ideatic, metafizic, dacă lasă așteptarea **spectatorului la fel de virgină cum era înainte de intrarea în sala de teatru, el se dovedește a fi eminamente inutil și caduc. Un spectacol se cuvine să producă așadar** emoție **și** plăcere. **(„Teatrul este totuși divertisment, o noțiune care trece de la cele mai frivole nuanțe până la cele grele", zice Al. Paleologu în interviul amintit.)**

Îmi doresc, când merg la teatru, să mă înnobilez spiritual, iar acest lucru să-mi și placă. Altminteri mă plictisesc, sunt absent și promit să absentez și altă dată; bineînțeles, fizic. Plictiseala este cel mai înverșunat dușman al teatrului. Cititorul unui roman, când se plictisește, închide cartea. Spectatorul de la televizor, când se plictisește, apasă pe un buton sau iese din încăpere. Plictiseala individuală este, dacă nu suportabilă, evitabilă. Plictiseala colectivă este un dezastru. ■

DIALOG

ILEANA PREDESCU: „Caut întotdeauna bucuria"

❑ **Cum resimțiți faptul că, în teatru, totul este prezență și totul devine personaj?**

■ Această magie a lumii scenei cred că este adevărul pe care îl caută și îl trăiește personajul, interiorizarea lui stând la baza creației actoricești. În plus, dragostea față de public și concentrarea în rol nuanțează și lărgesc ideea de prezență în spațiul teatrului.

❑ **Într-o lume măcinată de minciună, ce înseamnă adevărul descoperit pe scenă prin actor?**

■ Adevărul nostru, al celor care interpretează sensurile dintr-o piesă, e adevărul personajelor, în primul rând. Dacă textul, relația cu partenerii sau concepția regizorală o permit, sau dacă se întâmplă să existe rezonanțe mai profunde, întâlniri fericite în planul creației, adevărul acesta poate avea o tentă socială ori chiar politică. Firește, nu e obligatoriu.

❑ **Contopirea dintre real și ficțiune e mediată și de scenografie. Ați simțit decorul ca element esențial în conturarea rolurilor?**

■ Da. Aproape în toate spectacolele în care am jucat. M-a sprijinit în construirea mișcării exterioare a personajului, dar, nu mai puțin, și pentru accentele lui mai subtile. Relația cu scenografia e mijlocită de regizor. Mai aproape de noi sunt costumele, care „potrivesc" o anume lumină asupra rolului și care pot să ne ajute sau nu. Păcat că scenografiei i se dă mai puțină importanță în cronici, deși nu e cu nimic mai prejos decât celelalte elemente ale unei montări.

❑ **În spectacolele unde v-am văzut mi-a atras atenția și m-a captivat naturalețea cu care interpretați cele mai diverse roluri, în registre stilistice deloc asemănătoare, cu un aer firesc destul de rar pe scenă. Deși este un mister ce vă aparține, v-aș ruga să vă opriți asupra particularităților dumneavoastră de creație. Are inspirația vreun rol?**

■ Inspirația nu are un mecanism special și, firește, nu funcționează la fel în crearea diverselor personaje. În general, ea vine și dintr-o experiență a vieții personale sau a lecturilor, din observarea atentă a realității, a împrejurărilor cotidiene. Adevărul pe care-l aducem pe scenă e foarte complex: de ordin sufletesc și fizic (mișcarea). Urmăresc felul în care se mișcă un bolnav, un tânăr, un fricos, un om bătrân și încovoiat; la un moment dat, când am nevoie de aceste imagini, ele îmi revin: apar la suprafața memoriei și eu le folosesc; mă ajută. De exemplu, în rolul pe care l-am interpretat recent la televiziune, în **Copacii mor în picioare**, o aveam mereu în minte pe doamna Bulandra: felul în care vorbea, modul ei de a se mișca. Fără să vreau, mi-au rămas în memoria afectivă...

❑ **Ce alte amintiri vă leagă de Lucia Sturdza Bulandra?**

■ În afară de a fi actriță, a fost o mare animatoare de teatru și o foarte bună directoare, iubind teatrul, având un spirit organizatoric dublat de discernământ, își alegea întotdeauna cei mai buni actori. Când auzea că la Cluj, de exemplu, este un actor remarcabil, lua avionul și, dacă acel om o convingea, dacă îi plăcea, făcea tot posibilul să-l angajeze la „Municipal". Aducea cei mai buni regizori, scenografi de excepție. La l-a angajat și pe Ciulei. Era tot timpul prezentă; se lupta cu autoritățile, punându-și

tot talentul în joc. Își apăra teatrul, actorii; chiar dacă îi admonesta câteodată, nu permitea niciodată nimănui din afară să se atingă de vreunul dintre actorii trupei. De aceea toți o iubeau și o respectau; era un personaj important și pitoresc în același timp.

❑ **Lipsesc acum asemenea oameni din teatrul românesc?**

■ E foarte greu să ajungi la nivelul ei. Doamna Bulandra nu avea viață personală, era total dedicată teatrului. Cred că mai există oameni care încearcă acest lucru. E necesară însă o putere specială, un simț care e dificil de explicat. Sigur că au fost directori foarte buni care au condus Teatrul Bulandra: Ciulei, de exemplu. Însă, poate pentru că eram foarte tânără, pe mine m-a impresionat deosebit de tare doamna Bulandra; am rămas cu imaginea unui om desăvârșit.

❑ **Ați mai întâlnit oameni desăvârșiți în cariera dumneavoastră?**

■ Oameni desăvârșiți din toate punctele de vedere... nu! Oricum, cred că mi-ar trebui un răgaz pentru a reflecta la acest lucru.

❑ **Ați vorbit de Liviu Ciulei. V-a fost partener, v-a distribuit în** Leonce și Lena**, Moartea lui Danton, Macbeth, în strălucitorul** Cum vă place**...**

■ La acest ultim spectacol mă gândesc cu mare drag. Este un reper, o montare de referință, a reprezentat în acel moment semnul îndrăznelii, al noutății din punct de vedere regizoral, al căutării creatoare a formulelor de a pune în scenă texte clasice. Dar, în afară de aceste aspecte, mi-a plăcut spectacolul pentru că mă mișcam foarte mult, mă simțeam liberă și trăiam astfel o bucurie fără rezerve. Maniera de a trata personajele era mai puțin academică; la fel, decorul. Apăream în picioarele goale – un adevărat scandal în acea vreme. Relațiile pe care Ciulei le crea, sensibilitatea lui au adus o emoție aproape magică în spectacol.

❑ **Cum priviți existența, trăirea libertății în teatru?**

■ Am încercat să o am. Nu știu dacă am avut-o. Granițele ei n-aș putea să le definesc. De altfel, cred că nici n-aș vrea s-o fac. Este o dimensiune pe care o cauți aflându-te în spațiul scenei, dar care e uneori îngrădită de regizor, de parteneri, de text. Sigur că obținerea ei – față de toate aceste constrângeri, prezențe străine, gânduri care nu-ți aparțin și care trezesc reacții individuale – este o problemă foarte personală. Iar îngrădirile de care vorbeam trebuie fie să le depășești, fie să le accepți, să le găsești temeiul, pentru a căpăta libertatea și a-i da sens.

❑ **Există diverse mode, contexte exterioare, care influențează teatrul. Cum resimțiți climatul momentului?**

■ N-aș spune că acum există o modă anume. Fiecare teatru și fiecare regizor își are stilul propriu, încercând mereu să aducă noutatea, să găsească tonuri originale. Am reținut o replică dintr-o discuție: „În teatru se poate încerca un singur lucru: TOTUL".

Există acum o șansă a teatrului în valul de tineri care se lansează pe scenă. Mă emoționează; sunt foarte talentați și foarte frumoși din toate punctele de vedere. Mă gândesc la generații diferite, de la debulanți până la generația Marianei Rununiană. Trăiesc o mare bucurie văzându-i, pentru că astfel am certitudinea că totul va fi în regulă în viitor.

❑ **În afară de ei, în cine s-ar mai putea pune speranțele teatrului românesc?**

■ În regizori talentați. În animatori, cum este, de exemplu, Emil Boroghină la Craiova. Probabil că mai sunt și alții, dar n-au ajuns să confirme această calitate. Existența lor e vitală pentru reorganizarea teatrelor.

Discutam cu cineva care-mi spunea că de-acum încolo vor fi teatre particulare și teatre cu actori flotanți, având contracte pe o durată determinată. Cred că nu este bine. Ar trebui create nuclee de artiști care se înțeleg, în termenii aceluiași limbaj teatral. Cu ani în urmă, obligativitatea posturilor fixe a dat multor teatre posibilitatea să creeze spectacole mari. Speranțele se leagă, firește, și de public. Comunicarea cu el nu este întotdeauna reciprocă. Se întâmplă ca, în unele seri, publicul să fie mai puțin receptiv. Spectatorii vin întâmplător, intrând la o piesă pentru care poate nu sunt pregătiți. Nu s-ar putea spune că atunci ne regăsim în ei ca în oglindă. Ar trebui să fie așa; și, uneori, lucrul acesta depinde și de noi, de disponibilitatea noastră, de relația care se poate concentra, câteodată, într-o comunicare aproape ideală.

Scenă din Cum vă place **de Shakespeare la Teatrul Bulandra, în regia lui Liviu Ciulei (196**
în prim-plan, Ileana Predescu, alături de Dorin Dron și Clody Bertola

❑ **Au existat astfel de momente ideale până acum? Dar întâmplări care v-au mâhnit?**

■ În ceea ce mă privește, n-am trăit lucruri care m-au supărat foarte tare. Momente de încântare însă au fost. Pentru că eu caut întotdeauna bucuria. Și, atunci, ea vine.

ADINA BARDAȘ

Ce este s.l., cu ce se mănâncă şi de către cine?

Mărturisim cu bucurie vinovată, de-a dreptul ruşinoasă pentru un „anchetator", că majoritatea răspunsurilor au „convenit" ideii de la care am pornit în realizarea anchetei, anume că rigiditatea sistemului legislativ şi, implicit, a celui organizatoric în instituţiile culturale constituie un element incompatibil cu normalitatea spre care (sperăm că) tinde viaţa noastră. Un element căruia îi putem spune „moştenire" sau „rămăşiţă" a unui sistem pe care (unii) îl dorim pentru totdeauna apus. Îi putem spune, de fapt, cum vrem; cert este că, oricum l-am denumi, el nu mai corespunde realităţii: nici celei prezente, „de tranziţie", şi nici (mai cu seamă) celei viitoare.

Secretar literar. Titulatura însăşi este depăşită. Secretar al cui? Ne răspunde, generos, DEX-ul (din care definiţia secretarului literar lipseşte): secretar (înţeles principal) este o „persoană care lucrează pe lângă conducerea instituţiei". Nici măcar pentru conducere, darmite pentru instituţie. O simplă persoană tolerată pe lângă. Sigur, definiţia teoretică nu denotă altceva decât un tip de mentalitate. Practic, însă, există o asemenea mentalitate în mod real? A existat vreodată? Probabil că nu, ca fenomen general. Probabil că adoptarea sau refuzarea ei au depins exclusiv de mentalul persoanelor implicate: secretari literari – directori de teatre. Ca să aflăm cum stau lucrurile, am adresat întrebări atât unor persoane cu lungă experienţă în domeniu, care au fost (sau sunt încă) secretari literari, cât şi unor proaspăt intraţi în „breaslă".

ADRIANA POPESCU: „Disperarea te-nvaţă să te descurci"

– Doamnă Adriana Popescu, aţi fost secretar literar la Teatrul Mic şi la Teatrul Naţional în regimuri politice diferite, dar în perioade de glorie ale acestor teatre.

Scenă din Maidanul cu dragoste de G. M. Zamfirescu la Teatrul Mic (regia: Grigore Gonţa)

– Odată, încercând să definesc această meserie, am spus că este ca aceea a unui ridicător la plasă. Secretarul literar este omul din umbră care ridică la plasă textului dramatic, regizorului, actorilor. Ar trebui să fie o meserie indispensabilă într-un teatru. Dar, din proprie experienţă, am constatat că statutul de secretar literar este strict legat de ceea ce crede directorul teatrului despre această meserie. În alte spaţii culturale secretarul literar – fie că se numeşte dramaturg (aşa cum se întâmplă în Germania), fie că se numeşte manager literar (cum este denumit în spaţiile anglo-saxone sau americane) – face parte, prin definiţie, din echipa de conducere a unui teatru. Şi atunci când un director de teatru – intendent, cum se spune –, pleacă din ţară, îşi ia cu el câţiva oameni, dintre care nu lipseşte secretarul literar, cu care obişnuieşte să facă echipă. De ce ? Pentru că, cel puţin teoretic, secretarul literar ar trebui să fie prezent de la prima şi până la ultima verigă a muncii într-un teatru; de la strategia construirii repertoriului până la seara aceea miraculoasă, când, dintr-o mişcare infimă ce se petrece pe scenă, se coagulează, brusc, spectacolul care are premiera a doua zi. Am avut privilegiul de a lucra cu doi directori care au înţeles la fel de bine importanţa meseriei de secretar literar. Locul secretarului literar nu poate fi într-un birou, cu coatele cu mânecuţe pe o masă de scris, ci în sala de spectacol, în culise, pe scenă, lângă scenă, în ateliere: peste tot unde se construieşte spectacolul de teatru. În limba română, noţiunea de „secretar" duce, inevitabil, la ideea unui personaj pasiv, care citeşte, scrie, face referate, nu se mişcă de la o masă şi se exprimă în scris. De aceea pledez pentru schimbarea acestei denumiri.

– Ce raport s-a stabilit între foştii dumneavoastră directori de teatru şi secretarul literar?

– Aparent, Dinu Săraru şi Andrei Şerban sunt două personalităţi diametral opuse. Dinu Săraru a fost directorul Teatrului Mic timp de 12 ani înainte de '89, iar Andrei Şerban a venit în România după 20 de ani petrecuţi în America, într-un spaţiu în care teatrul se face cu totul altfel. Am avut marea bucurie să constat că ceea ce învăţasem în 12 ani alături de Dinu Săraru la Teatrul Mic era exact ceea ce un regizor occidental aştepta de la secretarul său literar.

– Concret...

– Concret, această implicare foarte activă şi foarte directă în elaborarea spectacolului de teatru. Deci, mai puţin latura birocratică a muncii de secretar literar, referatele şi lectura pieselor (aceasta din urmă fiind extrem de importantă, dar este bine ca lectura să se facă acasă, între două repetiţii). Majoritatea activităţii trebuie să se desfăşoare lângă laboratorul de creaţie a spectacolului.

– Mai concret: ce trebuie să facă secretarul literar?

– Secretarul literar are un rol foarte important în elaborarea repertoriului unui teatru. Elaborarea unui repertoriu se face prin consultarea mai multor factori de decizie: regizori, directori, actori, deci un consiliu de direcţie artistică a teatrului. Dar să pornim din momentul în care s-a ales un text. Să presupunem că regizorul şi-a ales scenograful, dar nu şi distribuţia. În stăruirea regizorului pentru alegerea

distribuției, un cuvânt de spus trebuie să aibă și secretarul literar, care cunoaște echipa mai bine decât un regizor invitat. El trebuie să îmbine dorința regizorului de a alcătui o distribuție ideală cu politica de utilizare a actorilor din interiorul unui teatru, politică de care este răspunzător directorul, dar și secretarul literar.

– Nu este aceasta o intruziune în concepția de spectacol a regizorului?

– Depinde cum este făcută. Dacă se face în cunoștință de cauză, poate fi o activitate care vine în ajutorul regizorului. Altfel, se intră într-un cerc vicios, pentru că un regizor își alege de obicei actorii pe care îi cunoaște foarte bine și pe care i-a văzut mereu, fără să știe că există și alții, poate la fel de buni, dar care, din diverse motive, au jucat mai puțin. În acest fel poți ajuta un regizor să creeze vedete și să aibă satisfacția ca, dincolo de nașterea unui spectacol, să nască și actori. Atunci când criteriile care duc la sfătuirea unui regizor în selectarea distribuției nu sunt subiective, ținând de cine știe ce jocuri subtile sau mai puțin subtile, mi se pare că, dimpotrivă, această activitate a secretarului literar este foarte utilă. Personal, am avut satisfacția să colaborez foarte bine la Teatrul Mic cu câțiva regizori – îmi amintesc de Grigore Gonța, de exemplu, care a pus în scenă **Maidanul cu dragoste** și pe care l-am sfătuit în selectarea actorilor; sugestia s-a validat în timpul repetițiilor. Regizorul mi-a mulțumit ulterior.

– Cum colaborează domnul Purcărete cu secretarul literar?

– Altă importantă funcție a secretarului literar, despre care vorbeam la început, este tocmai aceea de a ridica la plasă regizorului. Secretarul literar este cel care ar trebui să-i ofere regizorului o documentație foarte amplă și nuanțată, care să-l ajute să-și construiască spectacolul. Un fel de bibliotecă la purtător.

Cu Purcărete colaborarea era o plăcere. Este unul dintre regizorii cu o cultură de mare calitate, cultură nu numai teatrală, dar și literară, muzicală, plastică. Purcărete este un regizor care vine deja pregătit când dorește să se apuce de un spectacol. El are tot acel back-ground necesar pentru a scoate dintr-un text toate sensurile posibile.

Partea cea mai frumoasă din munca unui secretar literar este aceea de a susține cu documentație realizarea unui spectacol și de a susține în fața spectatorului, prin caietul-program, concepția regizorului. După ce concepția regizorală este expusă actorilor și începe construirea spectacolului prin prisma acesteia, secretarul literar este cel care trebuie să caute argumentele teoretice pe care să le tipărească în caietul-program (amintesc că au fost perioade când, din motive economice, se renunțase până și la caietul-program și apăreau doar niște fițuici cu distribuția), deci este cel care face toată argumentația teoretică. Meseria de secretar literar nu se poate desfășura decât în echipă. Secretarul literar poate face documentația și pentru scenograf. Evident, un scenograf de calitate vine pregătit cu un bagaj teoretic și o cultură plastică și vizuală suficiente pentru a-și face scenografia. Dar niciodată un sfat, o idee, o nuanță nu pot fi de prisos. Deci, secretarul literar poate ajuta ca un spectacol să capete acel „halo" cultural de care are atâta nevoie.

– În cele ce mi-ați spus până acum a revenit aproape obsesiv cuvântul documentație: dramatică, literară, de arte vizuale etc., etc. Ce trebuie să știe un secretar literar pentru a face față tuturor cerințelor?

Vladimir Găitan și Virginia Mirea în Amphitryon de Molière la Teatrul de Comedie (regia: Valeriu Moisescu)

– Aparent este o contradicție și pare că documentația trebuie făcută numai la masa de scris. Dar nu este așa. Un secretar literar trebuie să vadă spectacole de teatru, filme, reviste, expoziții – deci să aibă o cultură a ochiului. Este necesar să practice o gazetărie de un tip special și imaginea contează foarte mult.

Unii animatori teatrali doresc ca programul tipărit să poarte marca stilistică a spectacolului și să nu fie doar o fițuică. Un caiet-program bine întocmit, uitat într-o bibliotecă și regăsit peste ani, trebuie să amintească stilul spectacolului. De asemenea, afișul sau orice alt material însoțitor al spectacolului respectiv trebuie gândite într-un anume spirit. Pentru că orice spectacol este unic în felul său, și „obiectele înconjurătoare" trebuie să fie specifice.

– Sigur că secretarul literar trebuie să aibă o deschidere culturală foarte amplă. Este preferabil ca formația lui să fie filologică sau teatrologică?

– Cred că esențială este experiența în teatru. Un absolvent venit de pe băncile unei școli, oricare ar fi ea, nu poate fi bun decât dacă este foarte deschis să învețe. Totul se învață prin încercări, chiar disperate, pentru că și disperarea te învață să te descurci în multe situații. Dar fără dorința de a lucra în teatru nu cred că se poate izbuti nimic. Cea mai bună școală este teatrul. Apoi, spiritul de trupă este esențial. Timpurile de acum confirmă acest lucru: doar teatrele care au reușit să coaguleze o echipă în jurul unui animator și funcționează ca trupă au reușit să aibă rezultate extraordinare. Nu cred că poate considera cineva că de meseria de secretar literar nu este nevoie. Nu pot să trec peste experiența, mult mai spectaculoasă și mai dramatică, pe care au străbătut-o teatrele

din alte spaţii culturale şi care, în pofida aparenţelor, nu au renunţat niciodată la prezenţa secretarului literar, indiferent cum s-ar numi el. De fapt, el este elementul de legătură între scenă şi conducerea teoretică a teatrului, la modul cel mai concret, el este omul care urcă şi coboară scările spre scenă de mai multe ori pe zi, transmiţând mesaje de sus în jos şi de jos în sus, şi tot el este cel care, prin definiţie, trebuie să fie prezent în sala de spectacol, în timpul repetiţiilor, alături de regizor. Nu pentru a-l controla sau pentru a părî directorului că se întâmplă ceva nedorit pe scenă, Doamne fereşte! Ochiul secretarului literar este mai puţin implicat subiectiv decât cel al regizorului. Dacă, să spunem, în anumite momente se distorsionează unele sensuri ale textului, trebuie să fie prezent un „cap limpede". De asemenea, secretarul literar trebuie să vegheze asupra unor scăpări din domeniul lingvistic. O scenă este şi o tribună publică în care pronunţia cuvintelor nu trebuie să fie greşită sau neatentă. Teatrul este, în continuare, o şcoală de limbă. Pe de altă parte, secretarul literar trebuie să ştie să dea relaţii publice. Mai ales astăzi, când suntem atât de interesaţi de mediatizare. În România încă nu există o separaţie între secretarul literar care se ocupă de documentare şi de partea teoretică a spectacolului şi cel care face oficiul de **public relation**, cum este în Anglia, de exemplu. În statutul profesional al secretarului literar român sunt incluse şi elemente de marketing. Dar, în teatrul lumii, tot ceea ce ţine de „câştigarea spectatorilor" revine unor servicii specializate – **marketing** sau **developing audience** –, ca să nu mai vorbim de faptul că secretarul literar, în România, a început să caute şi sponsori, ceea ce în alte zone este iarăşi un departament cu totul independent şi care se ocupă numai de asta. Cât despre publicitatea spectacolului, bineînţeles că cel mai în măsură să o facă este tot secretarul literar. În schimb, publicitatea din presă este cu totul altceva şi, de obicei, în lume se face de către ziarişti, pe baza unor materiale furnizate de secretarul literar. Toate aceste treburi, la noi, sunt incluse ca sarcini ale aceluiaşi om. Nu e deloc uşor, mai ales dacă vrei să le faci bine pe toate.

– Câte servicii ar trebui să existe în afara celui de secretar literar propriu-zis?

– Cred că ar trebui să existe cel puţin trei zone distincte: secretar literar în accepţia tradiţională, adică cel care se ocupă cu cititul pieselor, cu repertoriul, urmăreşte repetiţiile şi elaborează caietul-program; apoi, departamentul de relaţii cu publicul, care trebuie să întreţină relaţii cu presa şi să asigure publicitatea spectacolului, şi al treilea departament – care la noi e întrucâtva acoperit de serviciul organizării spectacolelor – de prospectare a pieţei spectatorilor, deci de marketing, şi de redactare, în vederea atragerii spectatorilor, a unor materiale accesibile; de exemplu, fluturaşi publicitari care să conţină subiectul piesei, ştiri de culise despre vedetele spectacolului etc. Foarte curând va trebui să luăm în consideraţie mijloacele de atragere a spectatorilor la teatru, pentru că acel public credincios care în anii trecuţi nu a trădat spectacolul de teatru se diminuează, fie din considerente economice, fie datorită concurenţei senoase pe care o fac din ce în ce mai mult alte tipuri de divertisment. Nu ne putem baza la infinit pe credinţa publicului de teatru.

OANA ŞERBAN: „Un singur om e ineficient"

– În prezent eşti referent la Teatrul de Comedie din Bucureşti. În stagiunea 1992/93 ai fost, tot aici, secretar literar. Ce trebuia să faci ca secretar literar?

– Realizam şi redactam, apoi corectam caietele-program; mă ocupam de protocol la spectacole; de relaţiile cu presa; dactilografă nu exista, deci secretarul literar trebuia să fie şi dactilografă; şi, cum teatrul nu avea curier, trebuia să fiu tot eu.

– Cu lucruri atât de diferite şi care necesită mult timp, cât de „eficientă" poate fi persoana numită secretar literar?

– Un singur om e absolut ineficient. Ar trebui cel puţin doi, cu o distribuţie a sarcinilor foarte clară: unul să se ocupe de chestiunile pur literare (repertoriu, caiet-program, traduceri), altul de relaţiile publice (presă, sponsori, public). La noi, relaţiile cu presa se practică într-un anumit fel subaltern. Stai cu telefonul pe capul cronicarului, săptămână de săptămână, şi-l rogi cât mai politicos: „Hai, mă, vino; hai, mă, scrie!".

– Ai pomenit traducerile ca „domeniu" al – hai să nu-i zicem secretar – al persoanei cu responsabilităţi literare. Te refereai la traducerea materialelor pentru turnee internaţionale, deci la promotion, **sau te refereai la traduceri de piese care vor intra în repertoriu?**

– La amândouă. Sigur că, dacă ştie limba străină respectivă, chiar secretarul literar poate face traducerea, cu condiţia să fie plătit pentru asta. Iar găsirea/alegerea traducătorilor e în mod clar datoria secretarului literar.

CRISTIAN BURICEA-MLINARCIC: „Meseria a început să se degradeze..."

– Spune-mi, te rog, cât timp şi în ce perioadă ai fost secretar literar la Teatrul Odeon?

– Mai sunt încă secretar literar la Odeon. Dar s-ar putea să fie o premoniţie de-a ta...

– Te rog să mă ierţi... Nu reuşesc să ţin pasul cu avalanşa de destituiri şi demisii...

– Din 1991, adică la câteva luni după instalarea lui Alexandru Dabija în postul de director al Odeonului, sunt, alături de Miruna Runcan, secretar literar la acest teatru.

– Te-ai gândit atunci să „renovezi" statutul acestei meserii?

– Meseria de secretar literar a început de foarte multă vreme să se degradeze, încet, încet. Probabil că după tezele din aprilie ale lui Ceauşescu. După scurta perioadă de dezgheţ, munca de secretar literar o efectua Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste. Acolo se făceau liste de piese care se recomandau teatrelor; acolo trebuiau trimise spre avizare piesele româneşti şi traducerile. Meseria s-a degradat nu numai din cauza acestei hipercentralizări, ci şi din cauza oamenilor care conduceau teatrele. Foarte mulţi dintre ei nu ştiau care sunt rosturile firesti ale unui secretar literar. Existau directori care spuneau: „Dom'ne, mie secretarul literar îmi face

cafeaua". Nu mă feresc să dau nume; este vorba de Mircea Ghiţulescu, fostul director al Teatrului de Marionete din Cluj. Întrebându-l de ce trebuie să facă un secretar literar cafeaua, acelaşi Mircea Ghiţulescu mi-a răspuns: „Pentru că oricum nu face nimic". Or, secretarul literar poate deveni un factor de decizie într-un teatru numai dacă acest lucru este acceptat de către directorul instituţiei, altfel este...

– ... un simplu făcător de cafea. Revenind, cum ţi-ai propus să redai demnitatea secretarului literar, alături de Miruna Runcan?

– N-aş îndrăzni să-mi atribui foarte multe merite. Îmi amintesc cum, într-o seară de octombrie, când în Bucureşti mai persista încă duhoarea gazelor care îi împrăştiaseră pe mineri, stăteam într-o cămăruţă din Drumul Taberei, împreună cu Alexandru Dabija, la o sticlă de vodcă şi o farfurie cu spaghetti milaneze...

– Dacă ai precizat ce fel de spaghetti, spune-ne şi ce fel de vodcă!

– Ei, săniuţa, căci eram foarte săraci pe atunci şi nici acum nu ne-am îmbogăţit prea tare... Alexandru Dabija ne povestea cum visează el să devină acest teatru care fusese botezat Odeon de către precursorul său, Vlad Mugur. În această cămăruţă s-a născut ideea unei reviste a teatrului care să prezinte actualitatea. Titlul ei, „Canavaua Odeon", s-a născut mult mai târziu, peste câteva luni. Tot în acea cămăruţă s-a stabilit sistemul de publicitate, de relaţii cu presa, pe care să le întreţină secretariatul. Îţi aminteşti, cred: Teatrul Odeon a avut o logodnă destul de lungă cu presa.

– Şi trainică, aş zice.

– Da, mulţumesc. Meritele noastre există, desigur. „Canavaua" a rămas tipăriă, reclama s-a dus, s-a uitat. N-aş zice însă că meritele ar fi ale mele personal sau ale Mirunei. Ele vin dintr-o direcţie pe care a gândit-o Dabija, iar noi, lucrând într-o echipă pe care ne-am dorit-o cât se poate de coerentă, ne-am străduit să facem treabă.

– Cristian, care sunt atribuţiile posibile ale unui secretar literar într-un teatru din România de azi?

– În primul rând, mă deranjează titulatura uşor absurdă: secretar literar. Îl deranjează şi pe Dabija; ea nu acoperă nici o realitate. Ce înseamnă secretar? Secretarul cui? Teatrul nu este un partid, ca să-i fii secretar general, şi nu eşti nici secretarul directorului, ca să-i serveşti cafeluţa. De fapt, secretarul literar, în România, este un om care face de toate. Pentru că noi nu am reuşit, printr-o lege a teatrelor sau prin alte acte normative, să stabilim foarte clar care sunt atribuţiile sale. Normele încă în vigoare spun că el trebuie să citească piese de teatru. Asta li se spune, din păcate, şi studenţilor teatrologi la Academia de teatru...

– De ce „din păcate"?

– Îţi voi explica imediat. Deci, să citească texte de teatru şi să facă patruzeci de referate pe care să le înainteze conducerii artistice. Sigur că nu este rău ca secretarul literar să propună texte. Dar nu patruzeci. El trebuie să citească mai mult de patruzeci de piese, dar nu cred că trebuie să facă tot atâtea referate.

Deci, ce ar trebui să fie un secretar literar? Un teatru are dreptul să aibă un secretar, maximum doi pe fiecare sală şi un referent literar, maximum doi, tot pe fiecare sală. În ţări cu tradiţie, cum sunt Anglia sau Germania, această funcţie este disociată pe mai multe meserii: managerul literar, referentul literar, care execută munca de a citi şi de a propune piese, există şi ataşatul de presă, care se ocupă numai de relaţiile cu presa, de asemenea există organizatorul de expoziţii. Secretarul literar din România face de toate. Sigur că Mircea Ghiţulescu (sau alţi directori de teatre din acea perioadă) avea dreptate că meseria de secretar literar este inoperantă. Dar ea este inoperantă în România, aşa cum şi instituţia monarhică este inoperantă în România. Dar asta nu înseamnă că ea nu funcţionează în Belgia, Olanda sau Anglia. După cum nu înseamnă că dacă funcţionează, neapărat funcţionează bine. Iată, de pildă, Casa regală engleză are probleme cu prinţul Charles şi cu Lady Di.

Rezolvarea problemelor secretarului literar ţine de conducătorul artistic al teatrului, care împarte sarcinile şi face statele de funcţiuni etc. Timp de trei ani am avut marele privilegiu de a lucra la Odeon cu Alexandru Dabija şi, suplinind aceste hibe legislative, am împărţit munca, atât cât s-a putut, între mine şi Miruna. Am încercat să funcţionăm după modelul occidental. Ei bine, nu mă pot plânge. Şi cred că nici Teatrul Odeon nu se poate plânge de gafe impardonabile, aşa cum a fost cea de la Teatrul Naţional cu obţinerea drepturilor de autor de la Umberto Eco pentru **Numele trandafirului** – fapt absolut jenant, care a pus într-o postură cât se poate de penibilă secretariatul literar românesc în general.

– Consideri că meseria de secretar literar trece printr-o criză în acest moment?

– Persoanele învestite ca secretari literari în teatre, de la cei mai în vârstă până la tinerele speranţe, nu sunt în criză. În criză sunt instituţiile, care se zbat într-un vid legislativ

Scenă din La ţigănci **după Mircea Eliade la Teatrul Odeon (regia: Alexander Hausvater)**

îngrozitor, dublat, mai nou, de incompetenţa managerilor propuşi de Ministerul Culturii. Este o criză a sistemului. Ceea ce am făcut la Odeon şi voi continua, într-un fel, la UNITER este încercarea ca măcar unul dintre teatrele româneşti (dacă nu mai multe) să deţină, în cadrul statelor de funcţiuni, meseria de dramaturg. Asta nu înseamnă autor dramatic. Dramaturgul, după modelul german şi anglo-saxon, este cel care menţine legătura între trupa teatrului şi autorul dramatic. Este cel care, împreună cu regizorul, realizează dramatizările, adaptările, cel care prelucrează texte. Este o meserie absolut inexistentă în peisajul teatrului românesc – se face de fapt sporadic, din spirit de camaraderie artistică. Eu însumi am lucrat aşa ceva, mai mult pentru teatrul radiofonic. Noi am încercat să creăm, la Odeon, aşa-zisul laborator de dramaturgie „Rivalta", cu colaborarea preţioasă a dramaturgului Marcel Tohatan. Marcel Tohatan nu numai că atrăgea multe speranţe ale dramaturgiei româneşti, dar le şi incorpora organismului foarte complicat care este teatrul. În acest fel, autorul dramatic avea prilejul să cunoască actori, regizori, realităţile dintr-un teatru, şi totul nu se termina cu un spectacol-lectură (care mi se pare un lucru facil), ci cu o înregistrare ce se difuza pe posturile de radio independente. Era o formă prin care autorul dramatic nu numai că lucra şi revenea asupra textului său, dar avea şi mulţumirea că îl finaliza printr-un spectacol radiofonic.

– De ce ai folosit imperfectul?

– Aşa cum îţi spuneam, am o premoniţie. Dată fiind starea în care se află Teatrul Odeon acum, nu ştiu dacă se va mai face aşa ceva. Pe de altă parte, acest laborator de dramaturgie a existat şi pe vremea lui Ceauşescu, într-o formulă mult mai modestă, undeva în provincie, şi cred că va mai exista, indiferent dacă la Odeon sau în altă parte.

Lucia Mara şi Tamara Buciuceanu în Dimineaţa pierdută după Gabriela Adameşteanu la Teatrul Bulandra (regia: Cătălina Buzoianu)

ALEXANDRU PLEŞCAN: „Este o chestiune învechită"

– Alexandru Pleşcan, ai fost secretar literar la Teatrul „Ion Creangă" din Bucureşti timp de trei ani. Crezi că în teatrul românesc, acum, existenţa secretarului literar corespunde unei necesităţi?

– Nu cred că e nevoie de un secretar; cred că ar fi nevoie de ceea ce s-ar numi sfătuitor literar – **literary adviser** – şi de manager literar. Secretar literar? Este o chestiune învechită, apare în statul de plată, în „nomenclator", dar nu mai corespunde realităţii.

– De ce?

– Pentru că, aşa cum văd eu lucrurile, acum nu mai e suficient să propui un text. Trebuie să găseşti o întreagă echipă: mai întâi un regizor care să vrea textul, el vine cu un scenograf şi aşa mai departe.

– În ce măsură puteai influenţa alcătuirea repertoriului?

– Repertoriul se decidea deasupra mea. Eu eram ultimul care afla. Şi, în general, intenţiile mele au fost luxate.

– Ce ai făcut ca secretar literar?

– Am fost mai mult secretar decât literar.

– Adică?

– Adică am cam plimbat hârtii.

RALUCA TULBURE: „Ce poţi să aplici?"

– Raluca Tulbure, de patru ani lucrezi ca secretar literar la Teatrul „Ţăndărică" din Bucureşti. Ce face secretarul literar la un teatru de păpuşi?

– Face secretariat literar şi se ocupă de relaţii publice, traduce corespondenţa, face traduceri „pe viu" (am avut de curând vizitatori bulgari şi ruşi şi le-am tradus spectacolul pe care l-au văzut). Sigur, toate acestea sunt în avantajul experienţei mele lingvistice şi n-aş putea să mă plâng că nu-mi place, dar, dacă iei fişa postului... Să-ţi spun ce mai face: bate la maşină „urgenţele", se ocupă de relaţiile cu presa, iar dacă urmează un turneu, organizarea acestuia îi revine de la sine secretarului literar.

– De ce faci toate aceste lucruri, eşti plătită pentru ele sau se presupune că îţi intră în îndatoriri?

– Mi se spune să le fac şi eu nu refuz, deşi deseori ar putea face alţii (măcar o parte din) lucrurile astea.

–Şi ce ar trebui să facă, de fapt, un secretar literar?

Ar trebui să se ocupe de spectacol, să citească piese, să ţină legătura cu regizorii, cu scriitorii...

–Te întrerup pentru că ai pomenit de cititul pieselor. Mi se pare că în momentul de faţă, în teatrul românesc, persoanele care decid cu adevărat repertoriile sunt regizorii: sigur că fiecare teatru îşi poate stabili o strategie repertorială, dar, în ceea ce priveşte piesele în

sine, am mari dubii că regizorul ar accepta să pună în scenă un text care nu ţine de propria sa strategie... „repertorială". Mă refer, firește, la regizorii consacraţi.

– În cazul teatrului de păpuşi, lucrurile se complică încă şi mai mult. Pe de o parte, ne lovim de lipsa de regizori pentru teatrul de păpuşi şi, în consecinţă, depindem totdeauna de programul regizorilor buni care acceptă să lucreze cu noi. Eu nu pot să mă duc la Silviu Purcărete sau la Cătălina Buzoianu şi să le spun: „Vreau să montăm cutare text pentru la primăvară. Acceptaţi?". Nu; noi trebuie să acceptăm textul pe care ni-l propun dânşii, pentru perioada tot de dânşii propusă. Nu spun că e rău...

– Dar atunci mai e nevoie de secretar literar?

– Daaa... Pentru că, în principiu, trebuie stabilit (sau cel puţin aflat) ce vor copiii să vadă la teatru. E un soi de marketing. S-au schimbat şi copiii: a trecut vremea poveştii „cu morală", copiii nu mai reacţionează la aşa ceva, vor basme celebre.

– Ce alte probleme are un secretar literar la teatrul de păpuşi?

– Dramaturgia pentru copii e mai mult inexistentă, ceea ce ne cam obligă să dramatizăm basme.

– Anul trecut ai plecat în Marea Britanie, în cadrul programului NOROC, cu un plasament de lucru în câteva teatre. Acolo nu există o „fişă a postului" valabilă pentru toată Marea Britanie; fiecare teatru e liber să adopte ce model doreşte – unele nici nu au secretar literar. Ai putea face o comparaţie între ce ai văzut acolo şi munca ta de aici?

– Când am venit din Anglia mi s-a spus; „Ce ai învăţat acolo? Aplici?" Întrebarea e, mai degrabă, „Ce poţi să aplici?" – şi e greu de spus, pentru că sistemul organizatoric e foarte diferit... Probabil că diferenţa cea mai mare e că la ei există departamente speciale pentru diferitele lucruri pe care le facem noi: de relaţii publice nu răspunde secretarul literar şi, în plus, teatrele pot apela la serviciile unei agenţii pentru selecţia cronicilor; e un lucru absolut extraordinar, scuteşte bani, timp, nervi: teatrul primeşte totul de-a gata, nu mai pierde cineva timpul frunzărind ziare (a apărut, n-a apărut?), pe când eu trebuie să stau călare pe telefon, să-i întreb zi de zi pe gazetari: „A apărut cronica? Nu? Atunci când apare, mai apare? Da? Atunci îmi trimiteţi şi mie ziarul?" Pentru că, firește, n-avem bani să ne abonăm la toate ziarele. La teatrul din Leeds, de exemplu, secretarul literar se ocupă doar de cititul pieselor şi de contactul cu scriitorii.

– La noi un singur om face tot ceea ce în alte părţi fac mai mulţi. Şi mi se pare cel puţin ciudat să numeşti secretar literar o persoană care funcţionează atât de mult în plan administrativ, ba mai e şi dactilograf, organizator de turnee, traducător... Ţie nu ţi se pare o funcţie anacronică?

– Mi-e greu să recunosc, dar cred că pe viitor va fi o meserie anacronică. Nu că va dispărea, dar se va diversifica în mai multe compartimente. Noi suntem rezultatul unui sistem. Iar ce spun eu acum se va întâmpla când tot sistemul se va schimba.

MAGDALENA BOIANGIU: „Pledez pentru orgoliu, nu pentru vanitate"

– Doamnă Magdalena Boiangiu, aţi fost secretar literar la Teatrul „Bulandra". Cred că din experienţa dumneavoastră puteţi împărtăşi câte ceva tinerilor, deloc puţini, care păşesc cu o anume timiditate în această meserie.

– Am fost secretar literar nu numai la „Bulandra", ci şi la un teatru care există pentru un public foarte numeros: am lucrat timp de opt ani la teatrul radiofonic; apoi, am lucrat în şi pe lângă secretariatul literar al Teatrului „Bulandra", între '83 şi '89.

– De ce spuneţi „pe lângă"?

– Pentru că am fost şi la „Organizarea spectacolelor" şi mi-a folosit. Dincolo de neplăcerile legate de acea perioadă, am avut un contact mai direct cu cerinţele şi aşteptările publicului, cu ceea ce se întâmplă după ce secretarul literar şi **staff**-ul artistic îşi definitivează produsul; **staff** care se declară mulţumit sau nemulţumit în funcţie de ceea ce spune critica. Dar vine un verdict şi din partea publicului, care se traduce în viaţa mai lungă sau mai scurtă a spectacolului, în gradul de ocupare a sălii şi aşa mai departe.

– Credeţi că modul în care se făcea înainte de '89 meseria de secretar literar poate avea valabilitate şi astăzi?

– Fără îndoială că nu. Atunci era un anume context, în care secretarul literar avea un rol şi o responsabilitate bine definite în relaţia lui cu „forurile"; această parte nu-şi mai are rostul acum. Dar, din păcate, de atunci s-a păstrat partea cea mai neplăcută a acestei meserii; adică, şi înainte, când nu se ştia bine cine trebuie să facă un anume lucru, se spunea: „A! Secretarul literar!". La măturatul sălii chiar nu s-a ajuns, dar, oricum, secretarul literar făcea – şi face – încă foarte multe lucruri care nu sunt incluse în responsabilitatea lui. Am impresia că, nemaifiind bătăi de cap cu referatele, cu aprobarea repertoriului, cu vizionările şi cu toată această bucătărie infamă, secretarul literar a preluat ceea ce revenea serviciului de organizare a spectacolelor, adică relaţiile cu publicul şi cu critica. Cred că o regândire normală a acestei funcţii ar sprijini foarte mult activitatea de echipă din teatre care, în momentul de faţă, mie mi se pare a fi în mare suferinţă.

– Ce înseamnă „gândire normală" sau, mai bine zis, cum credeţi că ar trebui să funcţioneze un secretar literar la modul optim?

– Secretarul literar trebuie să fie un membru al echipei, echipă din care să facă parte managerul – fie că e director sau director-adjunct –, apoi directorul artistic (persoana care îşi asumă responsabilitatea repertoriului şi a produsului finit) şi regizorul. Eu cred că cel ce acceptă direcţia unui teatru pe baza unui program trebuie să-şi ia un sfetnic literar, adică un om care să-i asigure partea teoretică, ideologică, dar şi concretă a muncii; un om cu care să se pună de acord atât asupra premiselor, cât şi a rezultatelor muncii. Nu cred că secretarul literar trebuie să fie un funcţionar printre alţii, pe care diversele echipe directoriale îl moştenesc şi cu care se ceartă sau se împacă. Secretarul literar nu trebuie să fie cel ce aleargă cu fax-uri pe coridoare şi trimite invitaţii la premiere. El este un membru al echipei de concepţie. Dar pentru asta trebuie să aibă anumite afinităţi cu cei care realizează această strategie: directorii, regizorii.

– Pe lângă aceste afinităţi, cred că trebuie să aibă şi anumite calităţi. Care ar fi ele?

– Dragostea pentru teatru.

– E suficient?

– E hotărîtor. Sigur că ar fi trebuit să încep cu cultura teatrală, cunoaşterea teoriilor teatrale, etc., etc. Dar pe acestea le consider subînţelese şi nu atât de greu de găsit cum este posibilitatea de a pune toate aceste cunoştinţe dobândite prin biblioteci în slujba lucrului concret. Secretarul literar este

Maia Morgenstern în Noaptea regilor **de Shakespeare la TNB (regia: Andrei Şerban)**

adesea un om instruit, dar i se cer lucruri foarte primitive. Sigur că, în cazul acesta, impresia creată este de neglijare a competenţelor intelectuale. Dar când îţi place ceea ce se întâmplă în teatru, nu mai discuţi nota de plată ca la restaurant: că în loc de Fetească ţi s-a servit Tămave. Bei ce ţi se dă şi s-ar putea ca la sfârşit să ciocneşti o cupă de şampanie.

– Ca să nu i se mai dea secretarului literar fel de fel de corvezi şi ca să nu fie copleşit de prea multele responsabilităţi, nu credeţi că ar fi mai bine ca în organigramă să existe un departament de publicitate, unul de marketing şi unul de secretariat literar? Poate un singur om să le facă pe toate, şi bine?

– Dal Nu e chiar atât de mult şi, în fond, dacă faci o dată un „protocol" de premieră – şi îl faci bine – el rămâne acelaşi la toate premierele. Nu e aşa de complicat: timp de trei zile trebuie să scrii liste, să dai telefoane şi să distribui locuri. Deşi, e adevărat, nu pentru asta ţi-ai tocit coatele pe băncile facultăţii. Cred însă că responsabilităţile trebuie riguros împărţite. Dacă se hotărăşte că de protocol se ocupă secretarul literar, atunci el să se ocupe. Dacă se hotărăşte să se ocupe directorul, atunci directorul şi aşa mai departe. Jignitor nu este faptul că treaba este subalternă, ci că nu eşti lăsat să o faci până la capăt.

Teoretic, secretarul literar se află într-un teatru ca să alcătuiască repertoriul. Dar niciodată el nu a alcătuit repertoriul. Nu vreau să mai spun cum se făcea asta înainte, căci toată lumea ştie. Orice absolvent de facultate umanistică poate să alcătuiască o listă de şase-şapte piese clasice şi contemporane foarte bune. Numai că degeaba se propune, să spunem, **Romeo şi Julieta** dacă în teatrul respectiv cea mai tânără actriţă are 40 de ani. Degeaba se propune o capodoperă dacă nici un regizor existent în acel moment în teatru nu simte că este destul de matur ca să o pună. Le place sau nu directorilor şi secretarilor literari, cei ce hotărăsc repertoriul sunt regizorii. Ei ştiu disponibilităţile, cunosc şi trupa, şi posibilităţile actorilor. Sigur, vorbesc despre regizorii responsabili. Bineînţeles însă că nu trebuie lăsat un repertoriu la voia capriciilor şi a viselor regizorilor. Un repertoriu, într-o stagiune, trebuie să fie rodul unor discuţii, în care secretarul literar să fie parte. Dar nu el este cel care decide. Teatrul este un organism viu şi există prin actorii care, dacă nu apucă să joace rolurile potrivite unei anumite vârste, nu le vor mai juca niciodată. Nu se poate să nu ţii seama de aceste realităţi: cutare îmbătrâneşte, cutare a răcit, cutare nu mai poate. Mă întrebi cum şi ce trebuie să fie un secretar literar. Să fie orgolios, să ţină la statutul lui de intelectual, să nu cedeze presiunilor de a deveni femeia de serviciu a teatrului. Pledez pentru orgoliu, nu pentru vanitate. Şi nu pentru dorinţa de a avea dreptate cu orice preţ şi de a „ieşi în faţă". Dacă cineva vrea asta, să nu se facă secretar literar. Într-un teatru sunt atâtea orgolii încât, până se ajunge la satisfacerea vanităţii secretarului literar, trece viaţa şi nu mai apuci să bei cupa de şampanie!

Giles Croft: „Noi suntem cei care trebuie să menţină mecanismul în mişcare"

Giles Croft este manager literar la Royal National Theatre din Londra, din 1989. Între 1985 şi 1989 a fost director artistic la Gate Theatre, perioadă în care teatrul a câştigat o reputaţie considerabilă şi numeroase premii. În prezent este şi membru în Comitetul pentru dramaturgie contemporană de la Arts Council.

– Dacă ai avea de ales între a fi manager literar şi a conduce un teatru, ce ai alege?

– Să fiu director, fără nici un dubiu.

– Dar de ce ai acceptat să fii manager literar?

– Pentru că mi s-a propus să lucrez la un teatru foarte important, pentru că îmi place munca pe care o fac şi pentru că mi s-a oferit un salariu foarte bun.

– Ştiu că la Royal National Theatre departamentul de management literar are un sistem de funcţionare foarte complex. Ce rol are managerul literar în cadrul acestui sistem?

– Ca să explic rolul managerului trebuie să explic modul de funcţionare a sistemului, care e, într-adevăr, foarte complicat. Dar nu trebuie să tragi concluzia că tot ce fac eu face orice manager literar din Marea Britanie; fiecare e liber să-şi aleagă modul de funcţionare, deci eu îţi voi descrie sistemul din teatrul nostru. Departamentul de management literar la RNT este format din patru persoane, trei cu normă întreagă (managerul literar, consilierul asupra textelor şi un asistent) şi unul cu normă parţială: **the Senior Reader**, cititorul de piese care funcţionează ca legătură între **Script Adviser** (consilierul asupra textelor) şi cei şase cititori de piese (neangajaţi), plătiţi de RNT pentru fiecare piesă citită (£ 11/piesă). Aceşti şase „cititori" trebuie să scrie un raport despre fiecare piesă, raport conţinând rezumatul textului, comentariul lor asupra piesei şi câteva extrase din dialog. „Cititorii" se întâlnesc o dată pe lună cu consilierul, căruia îi dau rapoartele şi textele pieselor citite şi iau alte piese spre a le citi. Asta se întâmplă permanent. Piesele citite de ei sunt cele pe care le primim la teatru fără să le fi cerut. Întotdeauna trimitem piesele înapoi după citire (cerem plic timbrat autorului pentru aceasta). Primim zeci de piese pe lună. Pe cele care ne interesează le punem în scenă (aici intervine contractul cu scriitorul) sau organizăm cu ele ateliere pentru actori ori chiar pentru regizori. La atelierele acestea asistă şi

persoane din alte teatre, care, dacă sunt interesate, pot prelua piesa fără să datoreze nimic teatrului nostru. De exemplu, de curând, Royal Shakespeare Company a preluat şi a produs piesa unui tânăr autor, debutant, cu care noi organizasem un workshop.

– Ce interes aveţi să cheltuiţi atât de mulţi bani pentru piese pe care nu voi le folosiţi?

– E mai mult decât un interes, este, după părerea noastră, o datorie să încurajăm dramaturgia contemporană; nu e o pierdere de bani (chiar dacă teatrul nostru îi cheltuie), ci un câştig pentru teatrul contemporan britanic, deci, implicit, şi pentru noi, ca instituţie a Teatrului Naţional: noi suntem cei care trebuie să menţină mecanismul în mişcare, e o datorie pe care ne-am asumat-o singuri.

– Ai vorbit despre piesele care sosesc fără a fi cerute. Ce se întâmplă cu cele pe care le solicitaţi chiar voi?

– Aici e vorba de un alt tip de sistem: angajarea scriitorului pentru a scrie o piesă. Adică dramaturgul e plătit de teatru să scrie o piesă pe care apoi o montăm sau nu. Dramaturgul nu termină întotdeauna de scris piesa – nu e obligat prin contract. E un alt mod de a sprijini dramaturgia contemporană, sprijinind direct scriitorii. Firește, de data asta noi îi alegem pe cei pe care îi considerăm interesanţi pentru noi. Comisionul este de £ 5 500 pentru o piesă predată. Banii sunt plătiţi în trei rate, corespunzătoare cu trei faze din scrierea piesei. Dar asta ar putea fi o discuţie separată, să nu intrăm în amănunte. Să revenim la munca angajaţilor departamentului. Asistentul are o „bibliotecă" de referinţe despre toţi scriitorii care ne-au trimis piese, angajaţi sau nu, precum şi despre fiecare piesă în parte. Tot el bate la maşină piesele şi are în grijă biblioteca de piese. Consilierul asupra textelor menţine legătura cu dramaturgii; are o zi pe săptămână special pentru a invita diferiţi scriitori la discuţii despre activitatea lor, fără un interes imediat. Tot el organizează programul pentru **resident writers**, scriitori plătiţi de teatru, pe o perioadă de opt săptămâni, pentru a lucra/scrie un text în teatru. Aceste texte nu sunt pentru folosinţă publică, ci de interes intern, pentru actorii şi regizorii noştri. Managerul literar trebuie să călătorească foarte mult, să vadă piese/montări noi, despre care scrie rapoarte. Îşi alege singur spectacolele la care merge. De obicei e însoţit de consilier. Alegerea se face în funcţie de cronici, zvonuri, un interes special pe care îl reprezintă pentru teatru un anumit actor scenograf sau regizor. Tot managerul ţine legătura cu regizorii şi, uneori, cu actorii (dar există şi un departament special pentru alcătuirea distribuţiilor). Managerul începe legăturile „diplomatice" cu regizorii care n-au mai lucrat până atunci la RNT, ca şi cu autorii (cu aceştia în mai mică măsură decât consilierul). La fiecare două săptămâni are o întâlnire de stabilire a repertoriului, la care participă managerul literar, directorul adjunct şi directorul general. Uneori, managerul literar asistă la repetiţii – de obicei, la prima repetiţie –, dar aceasta doar dacă regizorul i-o cere. Un capitol separat l-ar constitui munca dramaturgică, lucrul pe text. De exemplu, pentru ultimul spectacol regizat de Richard Eyre, am combinat cinci versiuni ale traducerii. Tot managerul literar are de făcut munca de cercetare pe teme de interes particular pentru strategia pe care teatrul şi-o propune. Şi tot el este responsabil cu organizarea discuţiilor numite „podium": întâlniri, înainte sau după spectacol, ale publicului cu regizorul, sau cu un anumit actor, cu scenograful, cu traducătorul sau cu autorul... Există un sub-departament răspunzător de organizarea acestor discuţii, dar el este subordonat managerului literar. Acestuia îi revine şi angajarea traducătorilor (care primesc aceeaşi sumă ca şi scriitorii) şi legătura permanentă cu aceştia. Cred că asta e tot.

Anchetă realizată de
CARMEN BĂRBULESCU şi **CIPRIANA PETRE**

O mică intruziune redacţională

E straniu cum oameni cu aceeaşi pregătire şi, aparent, cu aceleaşi preocupări pot avea discursuri atât de diferite: colegul nostru britanic pare un inginer care se ocupă de sateliţi, nimerit între instalatorii de la ICAB. Şi, cum oricine îşi poate da seama, diferenţa se datorează scopurilor precis definite: omul plătit de teatru pentru a se ocupa de literatură asta şi face, adică îi stimulează pe dramaturgi să scrie pentru teatrul său şi pentru teatrul britanic în general, oferindu-le şansa unei permanente verificări în actul scenic. Banala anchetă iniţiată de revista „Teatrul azi" în legătură cu statutul unei funcţii poate deveni o dezbatere despre o meserie, cu rezultate care să completeze simpozioanele despre criza dramaturgiei originale. Fără a nega sau minimaliza însemnătatea şi valoarea concursurilor – noi sau tradiţionale –, cred că o adevărată descentralizare, adică translarea acestei preocupări de la nivelul autorităţii eterne (Ministerul) sau al celei temporare (jurii) la cel al teatrului ar putea da rezultate palpabile, ar putea asigura circulaţia pe terenul viran atât de asemănător blocajului financiar din economie, în care, pe de o parte, se acumulează teancuri de piese originale premiate , iar pe de altă parte se apelează la importuri, iar uneori la solduri. N-ar fi vorba numai despre o delegare a responsabilităţilor, ci şi a fondurilor destinate „încurajării dramaturgiei originale". Dramaturgia originală nu trebuie încurajată, ea trebuie doar jucată; osmoza între proiectul dramaturgic şi realitatea scenei se produce firesc atunci când cei direct implicaţi intră în contact. Ca în dragoste. Nu funcţionarii de la starea civilă pot decide cât de fericită va fi o căsnicie.

MAGDALENA BOIANGIU

Scenă din Ţiganiada de Ion Budai Deleanu la Teatrul „Ion Creangă" (regia: Mircea Cornişteanu)

CRAIOVA, PATRIA LUI SHAKESPEARE

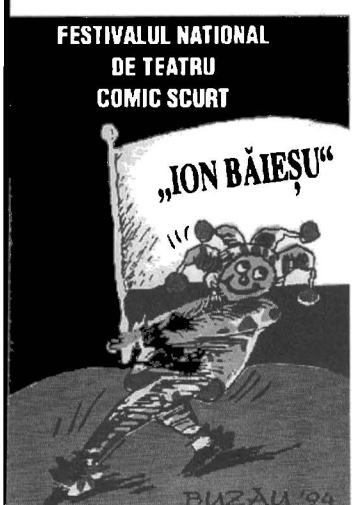
Dacă cineva s-ar îndemna să cerceteze natura legăturii de rudenie dintre Shakespeare şi Marin Sorescu, ar trebui să experimenteze şi participarea la CRAIOVA SHAKESPEARE FESTIVAL. O săptămână densă în evenimente teatrale a demonstrat cu prisosinţă faptul că manifestările festivaliere de la noi pot avea şi personalitate bine definită. Teatrul Naţional din Craiova, alături de Ministerul Culturii, cu sprijinul Consiliului britanic şi al forurilor locale, a plănuit şi a dus la bun sfârşit un proiect cultural ambiţios, de certă amplitudine internaţională.

Şase spectacole, zi de zi, au reţinut atenţia unui public nerăbdător să vadă piese shakespeariene. În deschidere, **Cum vă place**, realizat de trupa „Cheek by Jowl" din Londra, în regia lui Declan Donnellan, a focalizat atenţia tuturor. Tehnica de joc ireproşabilă, îmbogăţită de savoarea şi verva textului rostit în limba marelui elisabetan, a ilustrat faima şi profesionalismul cunoscut ale şcolii de teatru britanice. Distribuţia, exclusiv masculină, a interpretat în notă alertă şi convingătoare partitura cunoscutei comedii, nelăsând răgaz spectatorilor decât pentru aplauze nesfârşite. În culise, actorii din patria lui Will mărturiseau euforia celui mai mare succes de public avut până la acea dată, în timp ce specialiştii prezenţi la Craiova comentau nivelul înalt la care a debutat primul festival de acest gen din România.

Teatrul „Bulandra" nu a venit, la rândul sau, decât să confirme încă o dată valoarea unei producţii ce a întrunit aprecieri în ţară şi în străinătate. **Poveste de iarnă**, în viziunea lui Alexandru Darie, a convins prin farmec şi imaginaţie exigentul auditoriu craiovean. În asemenea momente, oaspeţii străini prezenţi la Teatrul Naţional împărtăşeau ideea că sunt martori la o reală sărbătoare a teatrului. În matineu, Teatrul „Creangă" a prezentat premiera sa recentă, **Furtuna**. În faţa sălii gemând de lume, compania bucureşteană a adus o contribuţie substanţială la reuşita festivalului, demonstrând că piese din repertoriul clasic universal pot fi montate şi pentru copii şi tineret. Regizorul Cornel Todea a tentat multiplicarea căilor de acces către public, luând în consideraţie diferite praguri de percepţie, specifice categoriilor de vârstă ce caracterizează publicul instituţiei pe care o conduce.

A cincizecea reprezentaţie cu **Titus Andronicus** s-a desfăşurat pe scena proprie – Teatrul Naţional din Craiova – într-o atmosferă ce amintea de clipele premierei. Mereu proaspăt, spectacolul conceput de Silviu Purcărete convinge la fiecare vizionare prin forţă de expresie, imagine vie şi concentrare spirituală. Regalul craiovean a continuat cu altă producţie-eveniment, respectiv **Ubu rex cu scene din Macbeth**, în montarea aceluiaşi regizor. Confluenţa de sens a celor două texte, unite formal într-o singură dramatizare, a fost acceptată în contextul exclusiv shakespearian al manifestării, generând aprecieri entuziaste.

LA JUMĂTATE



În 1993, scriind despre ediţia inaugurală a Festivalului naţional de teatru comic scurt „Ion Băieşu", găzduit de Buzău, oraşul de baştină al scriitorului astfel omagiat, afirmam că el, festivalul, şi-a făcut o frumoasă intrare în (prea) numeroasa familie a reuniunilor teatrale autohtone. În 1994, scriind despre ediţia a doua (21–24 octombrie), trebuie să observ că organizatorii – Ministerul Culturii, Asociaţia Umoriştilor Români (AUR) şi Inspectoratul pentru cultură al judeţului Buzău – ar avea de reflectat la zicala ce li se serveşte drept avertisment „bobocilor" la facultate: important nu e să intri, ci să rămâi. Pentru că, de la un an la altul, totul (sau aproape) s-a redus la jumătate (sau aproape). Mai întâi, durata; săptămâna iniţială a scăzut la patru zile, nici acelea complete. Las' că pentru mai multe nici n-ar fi fost materie, căci la secţiunea teatru de amatori, de pildă, nu s-au înfăţişat, din cele şase reprezentaţii anunţate în program, decât trei: **Şi cu violoncelul ce facem?** de Matei Vişniec (Teatrul Popular din Focşani, regia Mihai Lungeanu – un spectacol lucrat cu acurateţe şi bine jucat), **Buzunarul cu pâine** de acelaşi autor (Teatrul Popular din Buzău, regia Cristian Munteanu) şi **Împăraţii** de Ion Băieşu (secţia de păpuşi a Teatrului Popular din Buziaş, regia Şerban Vlad). Prinse într-o competiţie mai degrabă simbolică, acestea şi-au adjudecat, în ordinea enumerării, cele trei premii puse în joc. E drept, a mai apărut, pe deasupra, o reprezentaţie a formaţiei de teatru a medicilor bucureşteni, cu două piese scurte de Dumitru Solomon, **Chibritul** şi **Holul comun** (în regia agonică a actorului Mircea N. Creţu), dar ea s-a situat calitativ mult dedesubtul celorlalte. La fel sună cifrele şi în cazul spectacolelor profesioniste: şase anunţate, patru arătate. Acestea au fost **În seara asta repetăm Shakespeare** (adică piesele într-un act **Paricidul** şi **Lada** ale lui Ion Sava, combinate şi regizate abil, la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoşani, de Marius Rogojinski), **Boul şi viţelul** de Ion Băieşu (Teatrul

foto: Dan Vatamaniuc

Scenă din Titus Andronicus **de Shakespeare la Teatrul Naţional din Craiova (regia: Silviu Purcărete)**

În final, regizorii tineri au avut ultimul cuvânt. Teatrul Naţional din Bucureşti a prezentat spectacolul **Romeo şi Julieta**, realizat sub bagheta studentei Beatrice Bleonţ. Dacă Declan Donnellan a utilizat numai bărbaţi în toate rolurile, mai noua sa colegă a plasat tot sub semnul exclusivismului o distribuţie alcătuită, practic, numai din actori puţin vârstnici. Energia specifică tinereţii, comportamentul dinamic şi nestăpânit, inerente perioadei de transformare a adolescentului în matur, dau o notă neconvenţională piesei. Începând sub semnul teatrului-experiment, festivalul s-a încheiat în acelaşi chip, supunând interesului un alt mod de a vedea lucrurile. Pe alocuri agresivă, uneori sentimentală, când zgomotoasă, când delicată, povestea de dragoste a celebrului cuplu Romeo şi Julieta sfârşeşte prin a convinge. Beatrice Bleonţ nu a făcut numai un spectacol cu personaje extrovertite, furate de magia muzicii şi a dansului sau de ritmul replicilor, ci a încercat să exprime un punct de vedere neortodox şi, de aceea, mai dificil de luat în considerare.

Prima ediţie a manifestării, condusă cu pricepere de către Emil Boroghină, a inclus şi aspecte teoretice. S-au desfăşurat expuneri şi discuţii incitante, prilejuite de sesiunea de shakespearologie, prezidată de către coorganizatorul ei, Valentin Silvestru, preşedintele Secţiei române a Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru – Teatrul XXI. Au fost evocate personalitatea şi opera lui Jan Kott, fiind reiterate critici asupra cărţii „Shakespeare, contemporanul nostru", expunându-se totodată şi unele idei noi în domeniul de referinţă. Lansări de carte („Mai este Shakespeare contemporanul nostru?" de John Elsom, „De ce surâde Shakespeare?" de Dan Vasiliu şi „Noi povestiri după piesele lui Shakespeare" de Patrel Berceanu) au întregit programul unei săptămâni mult prea scurte în raport cu semnificaţia şi calitatea evenimentelor petrecute la Craiova.

După acest periplu shakespearologic, concluziile unui spectator de aiurea elimină dubiile asupra rudeniei amintite între dramaturgul elisabetan şi Sorescu. În mod cert, dacă patria lui Shakespeare a fost pentru scurt timp Oltenia, atunci toţi intrăm în aceeaşi mare familie a lui Shakespeare, marele nostru contemporan, dincolo de hotare internaţionale, regionale sau zonale.

DAN VASILIU

„Fantasio" din Constanţa, regia Constantin Dinischiotu), **M-am corupt** (adică o dramatizare după schiţe de Băieşu, înscenate de Mihai Decianu la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila) şi **Experiment** a aceluiaşi dramaturg (Teatrul Bacovia din Bacău, regia Dumitru Lazăr-Fulga). Primele trei au căpătat – n-aş zice şi că toate au meritat – aferentele trei premii ale secţiunii. Ca observaţie generală: festivalul de la Buzău a demonstrat că graniţele dintre teatrul profesionist şi cel de amatori au devenit, cel puţin la un anumit nivel al acestor categorii, foarte labile; dacă, exceptând-o pe ultima, reprezentaţiile diletanţilor erau destul de aproape de un profesionism decent, montările şcolăriţilor, mai puţin prima, puteau fi lesne confundate cu produsele de tristă amintire (?) ale unui amatorism contondent. Nu-mi dau seama în ce măsură această constatare oglindeşte starea de ansamblu a teatrului nostru în momentul de faţă, dar, chiar dacă e valabilă doar pe câteva porţiuni, mi se pare suficient de gravă. Revenind la manifestările buzoiene, voi adăuga că nici colocviul final cu tema „Tipuri, prototipuri şi arhetipuri în dramaturgia lui Ion Băieşu" – condus, ca şi juriul, de criticul Valentin Silvestru – nu a avut densitatea de idei şi sclipirile de spirit ale celui de-acum un an; de altfel, participanţii au fost considerabil mai puţini. De mărit, nu s-a mărit decât numărul premianţilor concursului de teatru comic scurt: în loc de doi (ca în '93), au fost distinşi patru autori (dublu, aşadar), şi anume Dumitru Radu Popescu şi Dumitru Solomon (Premiul I ex aequo). Viorel Cacoveanu (Premiul II) şi Aurel Storin (Premiul III). Dar, cum suma globală destinată premiilor a rămas aceeaşi, se poate conchide că şi aici s-a lucrat cu jumătăţi de măsură... În fine, sala a fost, aproape în fiecare seară, mai bine de 50% goală, deşi era exact la fel de îngheţată ca şi la precedenta ediţie.

Poate că, la rândul lor, ambiţioşii organizatori ar trebui să înjumătăţească ceva: frecvenţa reuniunii, căreia îi lipseşte (deocamdată) suflul pentru o periodicitate anuală; formula bienală s-ar dovedi, cred, mai viabilă. După cum ar trebui şi să dubleze ceva: exigenţa selecţiei – ca să nu mai vorbim, firesc, de susţinerea materială. Nu de alta, dar ar fi păcat de entuziasmul forurilor culturale buzoiene, de amintirea lui Ion Băieşu, precum şi de ideea unui asemenea festival ca, la anul, totul să se reducă, din nou, la jumătate.

■ **A.G.**

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

VINOVĂȚIE ȘI AMBIGUITATE

DE CRĂCIUN, DUPĂ REVOLUȚIE de Virgil Tănase ● TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI ● Data reprezentației: 30 noiembrie 1994 ● Regia: Virgil Tănase ● Scenografia: Doina Levința ● Distribuția: Mircea Albulescu (Miron), Elvira Deatcu (Cynthia), Ileana Iordache (Doamna Visarion), Alexandru Georgescu (Emil), Mihai Călin (Michael).

Greu de judecat o substanță dramatică efervescentă, cu certe virtuți revelatoare în plan psihologic, dar care nu și-a găsit încă forma ideală de cristalizare. E cazul acestui **text de spectacol** al lui Virgil Tănase, numit **De Crăciun, după revoluție**, din care ar putea oricând să iasă o foarte bună nuvelă sau un provocator scenariu de film, ba chiar și **o piesă de teatru**, în accepțiunea clasică, dacă autorul ar fi interesat de așa ceva. Căci omul de teatru e dublat de un **literat** de vocație, prea bun cunoscător al tehnicilor de construcție și al exigențelor specifice fiecărui gen pentru a putea fi suspectat de altceva decât de o **voită** ieșire din bătrânele tipare, cu riscuri pe care a înțeles să și le asume. Între ele, o împovărătoare doză de ambiguitate, pe care spectacolul o poate cel mult direcționa într-un sens sau altul, fără a ajunge însă la acea tranșantă expresie scenică, proprie actului comunicării teatrale.

Sigur, e mai interesant să urmărim personajele descoperindu-și – decât recunoscându-și! – propria vinovăție, dar asta nu le face cu nimic mai puternice sub raport dramatic, mai ales dacă „vinovăția" rămâne ea însăși ambiguă, ipotetică, prezumtivă sau numai iluzorie.

Lăsată să curgă cam mult (și cam discursiv) prin tot felul de meandre ale contradictoriei naturi umane, desigur după „vrerea" personajelor, materia dramatică riscă să se de-structureze, afectând în primul rând soliditatea personajelor. Cu excepția nepotului, Emil, singurul mai puțin ambiguu, ele nu mai au forța de a fi convingătoare, complăcându-se în statutul incert de ipoteze (și ipostaze) dramatice. Chiar dacă rolul profesorului Miron, fugit în străinătate și revenit în țară „de Crăciun, după revoluție", e jucat cu o extraordinară bogăție de nuanțe de acest uriaș actor care e Mircea Albulescu, iar rolul nepotului e nu numai savuros, ci și consistent configurat scenic de Alexandru Georgescu, interpretarea personajului cumnatei, doamna Visarion, de către Ileana Iordache nefiind, la rându-i, câtuși de puțin deranjantă.

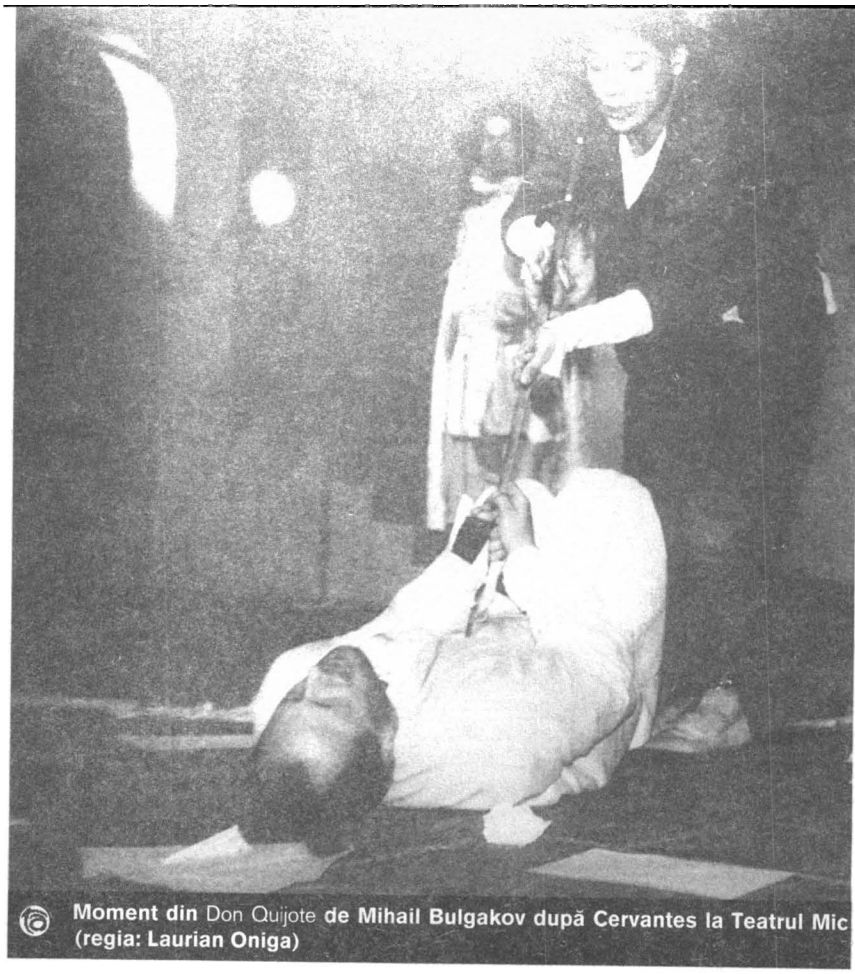
Paradoxal. ceea ce ar putea scoate, peste timp, spectacolul din uitare e debutul scenic – în calitate nu de studenți la actorie, ci de actori profesioniști – a doi tineri de certă valoare. E vorba de Elvira Deatcu, interpreta foarte tinerei soții a profesorului, Cynthia, căreia actrița îi conferă o continuă, evazivă nemulțumire de sine, ce se răsfrânge asupra a tot ceea ce o înconjoară, și de Mihai Călin, interpretul nu mai puțin tânărului asistent al profesorului, Michael, care se complace într-o legătură aproape fățișă cu soția acestuia, fără a da vreun semn de „vinovăție", temă pe care fiecare personaj o pune în discuție. Într-un rol ingrat, puțin ofertant, Mihai Călin reușește performanța de a nu face nimic în plus, constrângându-se la a fi strict la obiect, ceea ce – în teatru – n-am mai întâlnit de o bună bucată de vreme. Cât despre Elvira Deatcu, chiar dacă personajul ei n-a dobândit (încă) strălucirea scontată, actrița dovedește suficientă forță dramatică și ardoare temperamentală pentru a ne determina să-i urmărim evoluția cu tot interesul.

Scenografia concepută de Doina Levința are de astă dată eleganța simplității și e îndrăzneț sugestivă, mizând pe conotațiile simbolice ale puținelor obiecte de recuzită. În măsura în care regizorul Virgil Tănase nu și-a dorit neapărat un mare succes de public, ci o experimentală materializare scenică a investigației psihologice întreprinse de scriitorul Virgil Tănase asupra reacției – și a eventualei „vinovății" – a individului în fața cataclismului istoric, demersul său poate fi socotit în bună parte izbutit. Căci spectacolul, chiar dacă nu te convinge tot timpul, nu te lasă nici o clipă indiferent.

VICTOR PARHON

Elvira Deatcu, Alexandru Georgescu și Mircea Albulescu în De Crăciun... de Virgil Tănase (în regia autorului) la TNB

foto: Dan Vatamaniuc



Moment din Don Quijote **de Mihail Bulgakov după Cervantes la Teatrul Mic (regia: Laurian Oniga)**

LUPTA CU MORILE DE VÂNT

DON QUIJOTE, dramatizare după Cervantes de Mihail Bulgakov. Traducere: Maria Dinescu ● TEATRUL MIC ● Data reprezentației: 26 noiembrie 1994 ● Regia: Laurian Oniga ● Scenografia: Maria Miu ● Coregrafia: Dana Medeleanu ● Distribuția: Claudiu Istodor (Alonso Quijano), Cristian Iacob (Sancho Panza), Oana Ioachim (Antonia), Ana Maria Călinescu (Chelăreasa), Ion Lupu (Pero Perez), Geo Dobre (Nicolas), Dana Medeleanu (Aldonza Lorenzo), Papil Panduru (Ducele), Adriana Șchiopu (Ducesa), Marius Ionescu (Duhovnicul), Avram Birău (Majordomul), Dan Zamfirescu (Un curtean), Cătălina Mustață (Pajul).

În spotul de lumină albă, puternică, tânărul care citește se izolează de lume, recreând-o conform dorințelor și visurilor lui. Când strania rază dispare, din Carte n-a rămas decât o mulțime de foi, tăvălite în dezordine, iar Don Quijano se autoproclamă Don Quijote de la Mancha, gata să pornească în întâmpinarea primejdiilor și chinurilor după ce și-a ales idealul feminin. Sancho Panza, care-l însoțește fără prea multă tragere de inimă, îl privește în lumina lunii și observă că fața lui e atât de îndurerată încât îl numește Cavaler al tristei figuri. Fascinanta aventură a Cărții poate să înceapă. Laurian Oniga dezvoltă în spectacol una din marile teme ale lui Cervantes, încercând să construiască argumente scenice în descifrarea acestui personaj misterios, considerat nebun de oamenii de rând și teribil de înțelept de către cei ce văd urîțenia lumii și nu o acceptă. Cărțile îi oferă tristului cavaler un refugiu, și încercarea de a face ca viața să li se potrivească este, la rândul ei, material pentru o carte, alcătuită sub ochii spectatorului. Don Quijote știe că Dulcineea e o țărancă simplă, că giganții cu mâini lungi și descărnate sunt niște simple mori de vânt, că și-a pus pe cap un lighean de bărbierit și nu un coif. El este autorul și regizorul propriei sale existențe, pe care și-o dorește altfel – mai pură, mai înaltă – decât i se oferă, dând tuturor oamenilor șansa de a se contempla dintr-un punct mai înalt, de unde se vede derizoriul și vanitatea trăirii cotidiene. Cavalerul le sfidează prin instinct ludic, și asumarea unui ideal utopic nu cheamă la transformarea lumii, ci la înțelegerea și ordonarea ei. Această viziune, exprimată clar în primele scene ale spectacolului, permite un decupaj dramatic în care să încapă și lumina, și misterul care au însoțit personajul în conștiința universală. Don Quijote nu este învins în final de un nepot hotărît să-l cumințească; el însuși sătul de modul primitiv în care ceilalți îi receptează jocul, apare în chip de Cavaler în alb. El nu moare, ca la Cervantes și Bulgakov, ci, după o luptă cu umbra, se retrage din lumea ticăloasă. Ideal ar fi fost ca Laurian Oniga și Claudiu Istodor, trecând prin Bulgakov, să fie la fel de talentați ca Cervantes. Asemenea pretenții țin însă de un spirit prea donquijotesc pentru a fi formulate cu seriozitate. Dramatizarea lui Bulgakov nu este un text care să fi oferit prea multe sugestii dincolo de litera lui. Scriitorul rus a făcut-o în cadrul „sarcinilor de serviciu", cu îndemânare, dar fără a pune prea mult din el în rândurile sau printre rândurile adaptării scenice. Numele său pe afiș i-a oferit însă regizorului o altă sugestie: celebra replică din **Maestrul și Margareta**, „manuscrisele nu ard", devine unul din reperele spectacolului, în felul său un omagiu adus spiritului învins în viață, victorios prin modul cum reușește să-și „scrie" înfrângerea.

Dar, după episodul morilor de vânt, spectacolul nu-și mai dezvoltă propriile idei într-o formă scenică expresivă. Fantezia regizorală pare epuizată, interpretul rolului titular, Claudiu Istodor, se mișcă, vorbește, se agită, dar ideea care-l împinge la acțiune pare să fi dispărut. Cristian Iacob, tânăr actor care în această stagiune a luat un start foarte promițător (cred că nici Laurence Olivier la maturitate nu a jucat într-un singur an Treplev, Peer Gynt și Sancho Panza), alcătuiește la vedere amestecul de candoare și șiretenie, propunând spectatorului să-i admire îndemânarea de apoticar. Scena de la han, care, conform concepției regizorale, trebuie să fie un moment de virtuozitate, un singur personaj povestind pe voci întâmplări vesele și nu prea, rămâne doar un exercițiu. Ambiția regizorală ar fi avut nevoie de doi actori-creatori, nu de simpli interpreți.

În partea a doua a spectacolului, când „regiile" se suprapun (rudele și prietenii lui Don Quijano inventează o poveste cu personaje fantastice pentru a-l aduce acasă, oamenii de la curtea ducelui pun la cale o altă farsă), agitația scenică sporește, dar sensurile se pierd. Intervențiile în limba rusă ale ducelui (jucat cu simpatică autoritate de Papil Panduru) par a sugera că dușmanii cavalerului sunt reali și se află în altă parte decât îi căuta el, dar această temă – dacă există – e introdusă prea abrupt pentru a putea fi integrată într-un mesaj coerent.

MAGDALENA BOIANGIU

CONTRADICȚIILE KITSCH-ULUI

PRÂSLEA CEL VOINIC ȘI MERELE DE AUR după Petre Ispirescu ● TEATRUL „ȚĂNDĂRICĂ“ ● Data reprezentației: 27 octombrie 1994 ● Scenariul și regia : Bogdan Drăgulescu ● Decorul și marionetele: Daniela Drăgulescu ● Muzica: Liviu Prossi ● Distribuția: Claudia Duminică, Mariana Palade, Călin Mocanu, Valentina Tomescu, Gabi Apostol, Liviu Berehoi, Valentina Roman, Iulian Furtună, Decebal Marin. Vocile personajelor: Mitică Popescu, Ștefan Sileanu, Olga Delia Mateescu, Paul Ionescu, Valentin Uritescu, Florin Piersic jr., Candid Stoica, Elena Săndulescu ș.a.

În ultima vreme, regizorii au introdus în teatru un aer proaspăt... de vulgaritate. Cu atât mai periculos e acest lucru când se întâmplă la Teatrul „Țăndărică“, un avanpost în care se formează viitorii spectatori de teatru.

Copilul și tema copilăriei au devenit obsedante încă din romantism. Wordsworth și Ion Creangă nu sunt chiar atât de diferiți. Criticii englezi serioși se apleacă și acum, în istoriile literare, asupra lui Lewis Carroll (a se vedea și „Secolul 20“, numărul tematic 252–254), considerând că toate cărțile sale au fost scrise pentru adulți. Petre Ispirescu, chiar fără talentul lui Creangă, e un romantic (prin educație). Cred că basmul lui nu merita din partea tânărului regizor Bogdan Drăgulescu un asemenea tratament. Am observat la tinerii păpușari o atitudine demolatoare față de materia primă principală a pieselor: basmele. Înțeleg că la sfârșitul secolului XX nu mai există acea lume „ce gândea în basme și vorbea în poezii“. Înțeleg că pentru omul modern basmul se numește „Daktari“ sau „Delfinul Flipper“. Dar nu pot să cred că la vârsta de 6 ani domnul regizor nu colecționa, pe lângă Jules Verne, și cărți din seria „Povești nemuritoare“.

Schema mentală e foarte simplă: demitizarea. Spargem vocabularul, rupem structurile morfologice, celebrul „a fost odată ca niciodată“ sau „în paloșe să ne luptăm și în săbii să ne tăiem“. Se știe că basmul e o structură puternic formalizată, convențională. Distrugând convenția prin dialoguri în stil colocvial și folosind neologisme ca „impenetrabil“ (ca smaltul dinților spălați cu Colgate), ucizi basmul. Epoca fanariotă în care e plasată acțiunea mi se pare aleasă tendențios: face, evident, aluzie la turcizarea noastră de acum. Punctul cel mai de sus la care ajunge vulgaritatea spectacolului este scena luptei între Prâslea și zmeu, unde duelul este înlocuit prin... călcarea pe bătături! Iar falsul final, cu trei dughene și Coca-Cola (în Occident, regizorul ar fi fost suspectat de publicitate mascată), îl socotesc absolut regretabil.

Acum să privim însă și jumătatea cea plină a paharului: spectacolul citează „Rățușca cea urîtă“, chiar „Alice în oglindă“ (grădina în care florile roșii vorbesc). Monștrii sunt antropomorfizați și demontabili; cei mai reușiți mi s-au părut cel acvatic și cel floral, cu niște ochi imenși. Marca supranaturalului acestei lumi de „dincolo“ e dată de problemele pe care le ridică gravitația.

Singura scenă compatibilă cu statutul basmului (un pic hoffmanniană) e cea în care Bufonul, cel ce povestește, acționează flașnete de sunet și lumină. Pot să vă spun că nu doar mie mi-a plăcut momentul, ci și celorlalți spectatori, care priveau siderați. O mențiune specială merită vocile personajelor: Valentin Uritescu, Mitică Popescu, Olga Delia Mateescu, Ștefan Sileanu, Florin Piersic jr., o distribuție cu care oricare piesă de teatru radiofonic s-ar mândri. Păcat însă de calitatea dialogurilor!

Păpușarii trag sforile cu talent, iar dansul puilor de zgripțor (deși ideea nu e nouă) atrage aplauze la scenă deschisă. În final, copiilor le sunt arătate sforile și păpușarii salută publicul.

M-a deranjat eclectismul, ruptura între formă și fond, ce dăunează atât scenografiei (Daniela Drăgulescu), cât și păpușeriei propriu-zise. Dacă regizorul dorește să-i smulgă pe copii din fața canalului TV cu desene animate, nu trebuie să apeleze la strategiile kitsch-ului. Dar, cum domnul regizor Bogdan Drăgulescu e încă tânăr, mai are timp să învețe din greșeli.

IULIAN BĂICUȘ

Scenă din Hatmanul Baltag **de I. L. Caragiale și Iacob Negruzzi la ATF (clasa prof. univ. Sanda Manu)**

PE GUSTUL PUBLICULUI

HATMANUL BALTAG, operă comică de I. L. Caragiale și I. C. Negruzzi. Muzica: E. Caudella ● Prelucrări și adaptări muzicale: Dan Ardelean ● Data reprezentanției: 10 decembrie 1994 ● Clasa prof. univ. Sanda Manu ● Decoruri: Romana Preoteasa ● Costume: Meda Popescu ● Interpretează: Răzvan Săvescu, Vlad Ivanov, Ada Navrot, Dorina Chiriac, Florin Petrini, Alexandru Pop, Ion Grosu, Mihai Ionescu, Dorin Niculescu, Ana Ioana Macaria, Maria Dănescu, Rodica Horobeț, Lia Bugnar, Mihaela Mihăescu.

Scriam, nu de mult, și repet acum, că ceea ce se întâmplă sau, mai degrabă, ceea ce nu se prea întâmplă la Academia de Teatru și Film pare să devină un fenomen grav și îngrijorător. Dragostea pentru viitoarea profesie și preocuparea pentru teatru au ajuns păsări rare la A.T.F.

Înclinaţia către facil, către o joacă de amatori fără respect pentru limbă, faptul că dintr-o promoţie (şi astăzi promoţiile sunt consistente) pe foarte puţini absolvenţi poţi paria, îndepărtarea de cultură sunt doar câteva dintre realităţile pe care doar le observăm de-un timp încoace, fără a ne grăbi să facem ceva – în limita posibilităţilor proprii şi a disponibilităţilor celorlalţi, desigur. „Săptămâna uşilor deschise" este o iniţiativă lăudabilă şi generoasă, care oferă posibilitatea contactului direct cu lucrul din Academie. Cred, însă, că tocmai acest prilej ar fi putut deschide şi o cale a dialogului critic, viu şi la faţa locului, dincolo de ceea ce consemnează fiecare la „locul de muncă". Şansa aceasta s-a ratat, din păcate, sistematic. Rămâne să sperăm în continuare că niciodată nu e prea târziu.

La ultima ediţie a „Uşilor deschise" am văzut un studiu amănunţit şi nostim, făcut de prof. univ. Sanda Manu cu clasa ei. Astăzi, acel studiu a devenit un spectacol închegat şi coerent, prezentat pe scena studioului Casandra: **Hatmanul Baltag**, operă comică comisă de I. L. Caragiale şi Iacob C. Negruzzi. Formula spectacolului, extrem de inspirată şi, probabil, singura viabilă la ora actuală, este cea parodică. În această montare, Sanda Manu şi studenţii domniei-sale parodiază cu mult rafinament şi spirit critic şi genul, şi specia. Textul este bine înţeles şi însuşit de studenţi. De aici, şi libertatea de expresie, lejeritatea în compoziţie şi mişcări, plăcerea de a juca şi de a se juca într-o piesă care, în alte condiţii, ar fi părut desuetă. Sanda Manu, cunoscându-şi foarte bine fiecare student, a ştiut să-şi motiveze clasa pentru **Hatmanul Baltag**, un text nu foarte la îndemână. Solicitarea pe scenă este destul de mare şi complexă: se cântă aproape tot timpul (o adaptare muzicală foarte bună, tentantă, semnată de Dan Ardelean), se dansează, în momente de solo, duo sau de grup, momente foarte nuanţate. Nu lipsesc **flash**-urile din actualitate, care sparg, tot parodic, din când în când, acţiunea. Sunt păstrate tipologiile, spiritul „naiv" al epocii şi sunt şarjate cu măsură, într-un spectacol dinamic, pe gustul publicului, cu multe scenete savuroase.

I-am remarcat cu multă plăcere pe Ada Navrot în Arghiriţa, pe Vlad Ivanov în Stacan, pe Dorina Chiriac în Zulnia şi, nu în ultimul rând, Corul, când de vânători, când de bebeluşi, când de oaspeţi sau de pivnicerese. **Hatmanul Baltag** de la Casandra este un spectacol parodic, rafinat, studenţesc, în care se simte din plin mâna extraordinarului pedagog care este Sanda Manu. Fiţi cu ochii pe studenţii săi! S-ar putea să mai auzim de unii dintre ei

MARINA CONSTANTINESCU

UN TEATRU VIU, CU BUNE ŞI RELE

O călătorie la Cluj, chiar în primele zile ale actualei stagiuni, mi-a permis să văd, în reluare, trei dintre spectacolele Teatrului Maghiar de Stat de aici; toate – premiere ale sezonului '93–'94. Unul din ele – **Impostorul** de Spiró György (regia: Árkosi Árpád), care a şi reprezentat instituţia la Festivalul „Caragiale" – a făcut obiectul unei cronici publicate în numărul trecut al revistei. Celelalte două au fost **Maurii** de Székely János (regia: Tompa Gábor) şi **Leonce şi Lena** de Georg Büchner (regia: Barabás Olga). Dincolo de diferenţele lor fireşti, inevitabile, aceste montări au conturat câteva trăsături proprii teatrului practicat de artiştii maghiari din Cluj sub directoratul – până acum necontestat şi neameninţat (să sperăm că aşa va şi rămâne!) – al lui Tompa Gábor. Cea mai evidentă este excelenta calitate profesională a trupei, cuprinzând, în toate generaţiile, personalităţi actoriceşti originale şi puternice; astfel, alături de vedete consacrate precum Orosz Lujza, Csiky András ori Boér Ferenc, s-au impus nume mai noi – Spolarics Andrea, Biró József, Bács Miklós, Hatházi András –, dar la fel de valoroase. Ar fi vorba, apoi, despre o neostentativă dar consecvent urmărită unitate în diversitate, atât la nivelul repertoriului, alcătuit spre a atrage şi totodată a educa feluriţe categorii de spectatori (inclusiv de altă limbă, graţie unei instalaţii de traducere simultană), cât şi la nivelul limbajului teatral propriu-zis, cultivând o modernitate ce nu violentează aşteptările formate de tradiţie. Sunt caracteristici ce indică un teatru viu, activ şi conştient de misiunea sa, deopotrivă culturală şi socială. Într-un fel sau altul, în bine sau în rău, ele s-au răsfrânt şi în spectacolele pe care le voi comenta mai jos.

Tezism încruntat

MAURII (MÓROK) de Székely János ● TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ ● Data reprezentaţiei: 17 septembrie 1994 ● Regia: Tompa Gábor ● Decorul: Nagy Endre ● Costumele: Pap János ● Muzica: Mártha István ● Distribuţia: Csiky András (Hussein/Kibédi László), Boér Ferenc (Ahmed), Salat Lehel (Hafez), Hatházi András (Hassan/Benkö), Dehel Gábor (Rahman/Balázs), László Gerö (Anvar), Spolarics Andrea (Margit), Nagy Dezsö (Jimenez de Cisneros), Jancsó Miklós (Secretarul de stat), Biró József (Arhiepiscopul), Madarász Lóránd (Călugărul), Kilin Erika (Fetiţa).

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

Din câte am aflat de la secretarul literar al teatrului, Visky András, om de cultură autentic şi gazdă deosebit de amabilă, piesa **Maurii** este un text „de sertar" în toată puterea cuvântului. Scris pe parcursul mai multor ani şi terminat în 1989, nu a fost scos la lumină decât după dispariţia, în 1992, a autorului său – din motive, s-ar părea, temeinice, întrucât subiectul se referă nu numai la întâmplări reale, ci şi la persoane reale, desemnate cu numele real, ceea ce ar fi putut da naştere unor situaţii jenante, ba chiar unor procese civile. Povestea este, mi s-a spus, binecunoscută în cercurile intelectualităţii maghiare din România; ignoranţa altora în materie e de reproşat, cred, deopotrivă dezinteresului nostru de „majoritari" autosuficienţi şi mefienţei de „minoritari" a compatrioţilor noştri, ce se refugiază adesea într-o rezervă trufaşă faţă de „restul lumii". Dar asta e altă chestiune. Textul, aşa cum am luat cunoştinţă de el din spectacol, se prezintă mai degrabă ca o eboşă decât ca o scriere definitivată. Acţiunea se desfăşoară pe două planuri, ce se intersectează periodic. Pe de o parte, asistăm la reconstituirea unui episod istoric îndepărtat (alungarea din Spania, în secolul 16, a maurilor – foşti invadatori – ce refuzau convertirea la creştinism), iar pe de alta, la drama contemporană (anii 1950) a unui profesor maghiar din Cluj, Kibédi László, care, crezând că aşa apără mai bine interesele consângenilor săi, se înscrie în Partidul Comunist, aşadar alege calea colaborationismului politic (dar şi naţional – nuanţă existentă doar în subsidiar, însă reieşind cu claritate), cum făcuse, creştinându-se, şi un anume Hussein, cu veacuri în urmă. Paralela e limpede.

Boér Ferenc şi Salat Lehel în Maurii **de Székely János la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj (regia: Tompa Gábor)**

Desigur, ideologia textului are mai puţină importanţă în sine; pe marginea ei s-ar putea discuta îndelung – cum, de altfel, şi cred că ar fi înţelept să se procedeze, căci pamfletele reciproce nu fac decât să învenineze spiritele. Importantă, fiind vorba despre o lucrare literară, e transpunerea acestei ideologii în termenii artei. Or, sub acest aspect, piesa apare, cum ziceam, insuficient elaborată: materialul faptic e expus într-o formă brută, cele două fire ale tramei sunt alăturate, iar nu împletite, în mod nu doar previzibil ci şi neîndemânatic; ca atare, mesajul sună, inevitabil, tezist şi încruntat-moralizator. Dar, fără îndoială, faptul că autorul nu a apucat să revină după '89 asupra textului poate explica şi, în bună măsură, chiar scuza neîmplinirile.

Nu la fel de explicabilă – cel puţin în raport cu propriul său crez estetic – mi s-a părut decizia lui Tompa Gábor de a monta această piesă. Dacă a socotit că tema ei prezintă interes (şi, indiscutabil, prezintă), ar fi fost de preferat, poate, un spectacol-lectură, urmat de un dialog-dezbatere cu asistenţa. Aşa, însă, mizanscena dă impresia că s-a molipsit de carenţele textului: este, la rândul ei, ilustrativă şi tezistă, cumva neglijentă ca formulă vizuală şi modestă ca adâncime a ideii. Pe scurt, dacă n-aş fi ştiut dinainte că e un spectacol regizat de Tompa, nu mi-ar fi venit să cred asta. Cât despre fetiţa ale cărei apariţii marchează un fel de coperte – stilistice, să zicem –, pare un element adăugat, fără sens, de un regizor care ar fi voit să copieze, exterior, mizanscenele lui Tompa. Unele satisfacţii oferă doar interpretarea actoricească, şi ea însă umbrită, parcă, de lipsa de cizelare a întregului; de pildă, tonul secvenţelor „istorice" pendulează – inconştient, probabil, şi mai mult ca sigur neintenţionat – între parodie şi melodramă. Lucrate cu un plus de atenţie, episoadele „contemporane" se salvează prin impecabila compoziţie realizată de Spolarics Andrea în rolul bizarei soţii a profesorului, prin relieful dat de Hatházi András unui personaj episodic (un dezamăgit discipol al lui Kibédi) şi, desigur, prin frământarea nespectaculoasă dar cu atât mai credibilă pe care Csiky András o impune ca dominantă a eroului său.

Scenă din Leonce şi Lena **de Georg Büchner la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj (regia: Barabás Olga)**

Adâncimi nedescoperite

LEONCE ŞI LENA de Georg Büchner. Traducerea: Thurzó Gábor ● TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ ● Data reprezentaţiei: 18 septembrie 1994 ● Regia: Barabás Olga ● Scenografia: T. Th. Ciupe ● Muzica: Hencz József ● Distribuţia: Nagy Dezsö (Regele), Hatházi András (Leonce), Spolarics Andrea (Lena), Madarász Lóránd (Valerio), Török Katalin (Guvernanta), Biró József (Maestrul de ceremonii), Dehel Gábor (Primul ministru), Ille Ferenc (Capelanul), Rekita Rozália (Rosetta), Salat Lehel (Primul soldat), Orbán Attila (Al doilea soldat).

Teatrul Maghiar din Cluj posedă, pe lângă sala mare, şi un spaţiu de joc anex, unde a fost amenajat un mic studio cu geometrie variabilă. Aici şi-a amplasat tânăra regizoare Barabás Olga (studentă în ultimul an la Academia de Teatru din Târgu-Mureş şi avându-l ca profesor pe Tompa Gábor) montarea cu **Leonce şi Lena**.

Descoperită la mult timp după moartea, la numai 24 de ani, a lui Georg Büchner şi lansată în repertoriul românesc prin fermecătorul spectacol al lui Ciulei de la „Bulandra", în anii '70, piesa exercită asupra directorilor de scenă, mai ales tineri, din toată lumea, o atracţie explicabilă, bănuiesc, mai ales prin modernitatea scriiturii, neaşteptat de „liberă" pentru vremea când a fost compus textul (începutul secolului 19). Pe scenele noastre, prezenţa piesei este însă mai curând sporadică; probabil, din cauza dificultăţilor pe care le ascunde acest aparent basm, semi-romantic şi semi-parodic. Pentru că îndărătul poveştii, arhicunoscute ca temă, a unui prinţ ce fuge de-acasă pentru a scăpa de impusa căsătorie cu o prinţesă necunoscută pe care o va întâlni (incognito) şi îndrăgi („de la sine") în timpul peregrinărilor, răsună, în tonalitate tulburător de gravă şi de actuală, spaima dintotdeauna a omului faţă de mersul ineluctabil al destinului; nu mai puţin, inutilul său strigăt de răzvrătire. Prin toate acestea, **Leonce şi Lena** apare ca o scriere unică în dramaturgia universală: un ciudat compendiu al istoriei literare ce avea să înregistreze abia un veac mai târziu naşterea curentelor pe care le anunţă piesa – suprarealismul, existenţialismul, teatrul absurdului.

Alegere temerară pentru un învăţăcel într-ale regiei teatrale, textul îşi dezvăluie, în montarea Olgăi Barabás, doar un prim strat de interes – deriziunea la care sunt supuse ritualurile Curţii şi vorbăria goală a slujbaşilor; adâncimile lui rămân nedescoperite. Altminteri, idila celor doi tineri e narată cu prospeţime şi sensibilitate, relevându-se astfel, întrucâtva, şi unghiul nonconformist din care a privit-o dramaturgul. Regizoarea dovedeşte că a asimilat serios lecţiile de „măiestrie" referitoare la compunerea cadrului şi la mişcarea actorilor în scenă, la iluminat şi la utilizarea scenografiei (inventivă şi elegantă, mai ales în ceea ce priveşte costumele). Mai are însă de parcurs drumul de la „citirea scenică" a textului la reconstruirea lui **semnificativă** prin spectacol.

Şi capitolul lucrului cu actorii e susceptibil de ameliorări; deocamdată, aceştia par să se fi bazat mai mult pe experienţa lor profesională anterioară decât pe îndrumările regizorale. I-am remarcat, din nou, pe Spolarics Andrea, Hatházi András, Biró József, dar şi pe studentul Madarász Lóránd. Se poate spera, totuşi, că tânăra regizoare va mai găsi ceva de spus în viitoarele ei spectacole.

ALICE GEORGESCU

REVOLUŢIE ŞI REFORMĂ

NOAPTEA DE SOLSTIŢIU de Bujor Nedelcovici. Traducerea: Lucia Verona ● **TEATRUL DRAMATIC DIN BAIA MARE** ● Data reprezentaţiei: 13 octombrie 1994 ● Regia: Romeo Bărbosu ● Scenografia: Dana Urdă ● Distribuţia: Dana Ilie (Cristina), Doru Fârte (Teodor Cristea), Lucian Prodan (Ştefan Albu), Gică Andruşcă (Ofiţerul), Romeo Bărbosu (Operatorul TV).

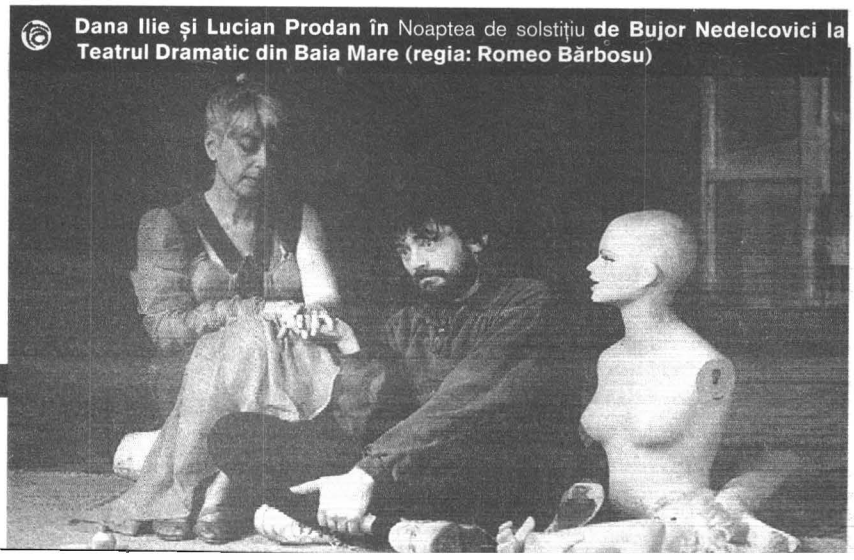
Noaptea de solstiţiu de Bujor Nedelcovici este a doua piesă despre revoluţia din 1989 montată la Teatrul Dramatic din Baia Mare în ultimul an. Radu Iftimovici încercase să demonstreze, în **Ah, ce grozav e să faci amor pe ploaie**, că victimele pseudo-gherilei de stradă din jurul datei de 22 decembrie îi acuză deopotrivă pe reprezentanţii instituţiei represive prerevoluţionare – care au făcut acută criza socială – şi pe cei ce s-au lăsat antrenaţi în isteria mediatizată a loviturii de stat. Bujor Nedelcovici lămureşte tranşant lucrurile şi construieşte un conflict dramatic maniheist: criminalul este „manipulatorul manipulat", un personaj straniu care a învrăjbit miliţia împotriva armatei şi armata împotriva miliţiei şi a declanşat un mic război civil – iniţial fără să realizeze consecinţele, urmând apoi să şi le însuşească selectiv şi oportunist; de partea cealaltă este personajul pur, jurnalistul înşetat de adevăr, în cele din urmă lichidat. Ce a fost revoluţia dacă nu o piesă de teatru (o clovnadă) bine regizată? Unul dintre regizorii ei este Teodor Cristea, a cărui profesie e chiar aceasta: regizor şi actor. Iar rolul lui în revoluţie şi-a găsit temeiul tocmai în charisma şi autoritatea personalităţii cunoscute de toată lumea, al cărei îndemn l-ar fi urmat oricine. Acum este preşedintele comisiei parlamentare de anchetă a evenimentelor din decembrie '89.

Problemele revoluţiei sunt dezbătute în termeni limpezi, fără aluzii, între „spinozistul" Cristea şi naivul Ştefan Albu, împătimit în a demasca vinovatul. Unul ştie că adevărul nu va ieşi niciodată la iveală, celălalt se încăpăţânează să-l afle cu orice preţ. Un rol ambiguu îl joacă Cristina, actriţă revenită din străinătate, aparent conciliantă, dar care în textul lui Bujor Nedelcovici este chiar unul dintre agenţii ce au provocat degringolada din decembrie, manipulând autoritatea lui Cristea. În montarea lui Romeo Bărbosu este un simplu personaj derutat, ca şi ceilalţi doi, şi care – greu de explicat în acest caz – va sfârşi, alături de Cristea, într-o ghenă de gunoi. Gunoiul istoriei, desigur. În fine, nu e cazul să ne pierdem în amănunte. Schema este clară: Teodor Cristea este implicat în crimele (fără voie ale) loviturii de stat şi va fi aruncat la gunoi, în vreme ce incomodul ziarist Ştefan Albu va fi omorît de acelaşi ofiţer care executase comenzile ucigaşe în revoluţie. Lăsându-ne nouă, urmaşii urmaşilor lui, porunca dezvelirii adevărului . Morala e simplă. Cristea face revoluţia, iar Albu suportă reforma. Aşadar, retrogradul director de întreprindere şi-a găsit răsplata, dar din păcate tânărul utecist nu are câştig de cauză şi piesa se termină trist.

Îmi pare rău că nu pot să vorbesc foarte frumos despre o piesă în a cărei teză (nu neapărat şi în detaliile ei) eu chiar cred. Dar nu înţeleg cum dezbate Bujor Nedelcovici – dramaturgul – evenimentele cele mai concrete cu putinţă petrecute pe străzile Bucureştiului sau în studiourile TV aducând în discuţie personaje de basm precum: Marele Inchizitor, Regele fisurat. Ori jucăm cu cărţile pe faţă, ori construim parabole! Dacă Marele Inchizitor ghicim cine este, Regele fisurat e mai enigmatic. Vă ajut: „Revoluţie şi reformă". El este al patrulea rege (rege – metaforic vorbind, Doamne fereşte!) dintr-un şir mitic de regi: de apă, de pământ şi de foc..., dar n-am priceput prea bine ce hram poartă şi ce rol metafizic joacă. Oricum, în slujba lui s-a pus „manipulatorul manipulat" Cristea. Pentru a înţelege cosmogonic eresurile revoluţionare din '89 personajele invocă din abundenţă pe Tezeu, pe Minotaur, pe Goliat şi alte figuri legendare păgâne ce dau firul luminos revelator de semnificaţii. Adevărul despre revoluţie se-anunţă chiar mai uşor de aflat decât dacă am reîncepe să-nvăţăm mitologie.

Romeo Bărbosu construieşte anevoios un spectacol ce încearcă, onest, să facă dezbaterea cât mai dramatică şi mai sugestivă. Din când în când chiar izbuteşte, călăuzind în scenă actori cu experienţă: Dana Ilie (în rolul Cristinei, simandicoasă, punctând pe un ton just momentele de luciditate), Lucian Prodan (temperamentalul şi nonconformistul Albu) sau Doru Fârte (un Teodor Cristea viclean evaziv sau, dimpotrivă, histrionic, demonstrativ). Scenografia, chiar dacă nu foarte precisă şi economică, atrage atenţia asupra picturii sensibile a Danei Urdă, reprezentând chipuri triste, tragice, care se preling halucinant pe mari panouri mobile.

SEBASTIAN-VLAD POPA



Dana Ilie şi Lucian Prodan în Noaptea de solstiţiu **de Bujor Nedelcovici la Teatrul Dramatic din Baia Mare (regia: Romeo Bărbosu)**

O VIAȚĂ CA UN CÂNTEC

EDITH ȘI MARLÈNE de Eva Pataki ● TEATRUL DE NORD DIN SATU-MARE, trupa „Harag György" ● Data reprezentației: 4 martie 1994 ● Regia: Miklós Parászka și István Bessenyei ● Decoruri și costume: Maria Gheorghiade ● Pianist și ilustrație muzicală: László Fornwald ● Distribuția: Ágnes Lörincz (Piaf), Kati Méhes (Marlène), Erika Lörincz, Barta Enikö (Momone), Alajos Ács (Leplée), István Szugynczky (Polițistul), Miklós Tóth-Páll (Textierul, Impresarul), Ferenc Matolcsi, Zoltán Fülöp (Marcel), István István, Gábor Rappert (Théo), Éva Kovács (Sora medicală), László Fornwald (Georges).

Motto:

„Îmi permit să spun (...): Edith Piaf e genială. Inimitabilă. N-a fost și nu va mai fi nicicând o altă Edith Piaf. (...) Este o stea mistuită de flăcări pe cerul însingurat al Franței. Spre ea privesc perechile îmbrățișate care mai știu iubi, suferi și muri."

JEAN COCTEAU

Mare îndrăzneală a avut Eva Pataki, reprezentantă de seamă a dramaturgiei ungare contemporane, scriind o piesă de teatru ale cărei personaje principale sunt două stele ale șansonetei și ecranului! Inspirându-se din biografia vedetelor, dar mai ales din jurnalele intime ale lui Edith Piaf și Marlène Dietrich, scriitoarea schițează momentele cele mai importante ale evoluției artistice a „Vrăbiuței" și cele care se leagă de prietenia ei cu „Îngerul albastru". Narațiunea descrie cariera ascendentă a celei dintâi, de la condiția de cântăreață de stradă și prostituată debutantă, până la moartea-i prematură. Personajul Marlène, prin apariții episodice, evidențiază și nuanțează totodată vibrațiile sufletești ale protagonistei. Piesa, „heliocentrică", are ca ax astrul incandescent Edith Piaf, în jurul căruia gravitează celelalte planete-personaje. Ideea montării piesei i-a venit neobositului regizor Miklós Parászka în decembrie '93, când s-au comemorat treizeci de ani de la trecerea în eternitate a lui Edith Piaf. Din fericire, trupa de limbă maghiară „Harag György" are la ora actuală un potențial actoricesc capabil să abordeze un spectacol pretențios cum e acesta.

Decorul și costumele concepute de Maria Gheorghiade sunt în „consens" cu descrierile din volumul de însemnări: „Profesiunea mea mă preocupă prea mult, astfel că n-am avut vreme să mi mobilez căminul așa cum ar fi trebuit. Dar asta nu mă deranjează excesiv. M-am obișnuit cu ideea habitatului de campanie, de tabără (...). Esențial e să existe un pian, la care compozitorii își pot interpreta noile șansonete (...)". Într-adevăr, scena minusculă, ca și trupul fragil al eroinei, e dominată de un pian la care aranjorul muzical interpretează cel puțin treizeci de mari șlagăre ale vremurilor evocate, acompaniind actorii. Despre vestimentația lui Edith iată ce stă scris în jurnal: „Costumul meu scenic e perpetuu, «ne varietur». Am debutat în el la Bobino și, în ciuda unor transformări neesențiale, practic a rămas același. N-aș vrea ca aspectul meu exterior să distragă atenția publicului". Cred că nu mai trebuie descris veșmântul personajului; negrul se evidențiază și mai mult în comparație cu eleganța, cromatica vie și varietatea hainelor purtate de Marlène.

Personajul Georges, în permanență prezent la pian, este interpretat de semnatarul ilustrației muzicale a spectacolului, László Fornwald, sub degetele căruia renasc „Mylord", „Les feuilles mortes", „Lilli Marleen" sau „Non, je ne regrette rien". Muzica e **live**, fără play-back-uri. Opțiunea interpretării cântecelor „pe viu" este marele atu al spectacolului.

„La douăzeci de ani eram un nimeni oarecare, la optzeci, o femeie obișnuită – între cele două vârste am trăit ca actriță", spunea undeva Marlène Dietrich. Spectacolul rememorează doar câteva mici episoade din viața Venerei Blonde. Actrița Kati Méhes mărturisește: „Am citit tot ce-am apucat despre Marlène, biografia și autobiografia ei, și mi se pare că avem multe trăsături comune. Nici mie nu-mi plac indisciplina, desfrâul. În viață foarte importantă este disciplina interioară". Atenția și sportivitatea cu care și-a conceput/interpretat rolul sunt remarcabile: își desenează eroina riguros, cu o exactitate „germană", fără nici o tentativă de a-și eclipsa partenera de joc. Kati Méhes reușește să fie o divă.

Absolventă a promoției 1983, având la activ o stagiatură la Opera Maghiară de Stat din Cluj, actrița Ágnes Lörincz vorbește astfel despre rolul încredințat: „Îmi plac foarte mult cântecele lui Edith Piaf. A fost un artist adevărat, înnăscut. Unul și irepetabil, un geniu. Vreau să arăt publicului această soartă de om: în ea s-a născut o scânteie divină care a mistuit-o". Evoluția tinerei actrițe se poate asemui cu o lumânare ce arde la amândouă capetele. Cele trei ore epuizante, trăite cu incandescență, dovedesc că Ágnes Lörincz este o actriță totală.

După căderea cortinei, în sufletele noastre continuă să răsune șlagărele auzite. Precum zicea Jean Cocteau: „Edith Piaf nu mai cântă: ploaia cade, vântul suflă, luna își așterne razele peste lume".

STRACULA ATTILA

LA ÎNCEPUT A FOST BINE

NEÎNȚELEGEREA de Albert Camus ● TEATRUL DRAMATIC DIN CONSTANȚA ● Data reprezentației: 1 noiembrie 1994 ● Regia: Gheorghe Jora ● Decor și costume: Alexandru Radu ● Distribuția: Diana Cheregi (Martha), Gabriela Belu (Maria), Ana Mirena (Mama), Vasile Cojocaru (Jan), Alexandru Mereuță (Bătrânul servitor).

În limpezimea cu care Albert Camus formulează marile întrebări ale ființei confruntate cu absurdul existenței rămâne prea puțin loc pentru inventivitatea teatrală. Teatrul lui suportă cu greu structuri metaforice supraadăugate, rigoarea clasică a modului în care sunt scrise piesele nu se lasă dislocată. Această constatare nu e în mod necesar și o apreciere superlativă, pentru că se poate observa și un anumit caracter declamatoriu – în două dimensiuni – al conflictului, al personajelor, o extraordinară abilitate expozitivă care umple toate spațiile presupus enigmatice sau ambigue. Intensitatea dramelor sale se poate exprima scenic prin fidelitatea față de sinceritatea interogației și de patetismul revoltei împotriva iremediabilului.

Camus a fost printre primii intelectuali occidentali care au sesizat și au spus ca să se audă că victoria Uniunii Sovietice asupra Germaniei naziste n-a însemnat victoria binelui asupra răului. Între fanatismele ideologice și presiunile certitudinilor colective, individul se frânge greșind față de propriul său adevăr, tocmai când crede că l-a aflat și îl poate stăpâni. Omul absurd al lui Camus este învins de forțe care-și raționalizează absurditatea.

Cele două femei ucigașe – mamă și fiică – din **Neînțelegerea** vor să scape pentru totdeauna de hanul din regiunea ploioasă și mohorîtă în care trăiesc. Îi omoară pe pasagerii întâmplători, jefuindu-i ca să se poată muta într-un loc însorit. Aspirația spre soare, fericirea naturală a luminii și a mării este o dominantă a literaturii scriitorului atât de legat de climatul mediteranean. Regizorul Gh. Jora și scenograful Alexandru Radu explică scenic foarte bine această premisă a dramei: hanul e sordid fără a fi mizer, e întunecos deși ard luminile, e un loc în care nu poți să vrei să stai. În prima parte a spectacolului, Diana Cheregi și Ana Mirena interpretează, cu mult simț al nuanței și cu o perspectivă

clară a întregului, monstruozitatea la scară umană. Energia ucigaşă se compune din tinereţea obosită şi conştiinţa eşecului la Martha, din maturitatea epuizată a mamei şi crima este perpetuată de fapt de două femei cu o vitalitate absentă. Cele două actriţe realizează armonia acestui cuplu discordant. Apariţia lui Jan, fiul plecat de mult, îmbogăţit pe alte meleaguri, ar putea răsuci sensul dramei, dar acesta îşi ascunde identitatea, colaborând la crima a cărei victimă va fi. Vasile Cojocaru explică atitudinea personajului nu printr-un instinct ludic – aşa cum ar putea sugera textul –, ci printr-o stranie abulie a sincerităţii: Jan vrea să amâne şocul regăsirii, perspectiva explicaţiilor, el parcă vrea să-şi economisească trăirile. „Ar fi greşit să se considere că această piesă pledează pentru supunerea în faţa fatalităţii. Dimpotrivă, este o piesă de revoltă şi ar putea chiar cuprinde o morală a sincerităţii. Dacă omul vrea să fie recunoscut, trebuie pur şi simplu să spună cine este" – scria Camus. Insistenţele soţiei lui Jan ţin de o confuză neliniştе feminină, şi nu de conştiinţa necesităţii adevărului.

foto: Dan Vatamaniuc

Ana Mirena, Diana Cheregi şi Vasile Cojocaru în Neînţelegerea de Albert Camus la Teatrul Dramatic din Constanţa (regia: Gheorghe Jora)

Aceste premise care tulbură spectatorul şi-i concentrează atenţia în prima parte a spectacolului se irosesc în bună măsură în cea de-a doua parte. Trăirea concentrată este înlocuită cu mimarea dramatismului, cu procedee exterioare. Ca şi cum echipa ar fi pierdut brusc încrederea în capacitatea de a transmite dramatismul prin sugestie, optând pentru strigăte şi agitaţie. Bătrânul servitor – întrupare mută a legii, a cunoaşterii – veghează expresiv şi asupra crimei celor două femei, şi asupra distorsiunilor spectacolului.

MAGDALENA BOIANGIU

CIOLAN CU FASOLE

JACQUES SAU SUPUNEREA de Eugen Ionescu ● ACADEMIA DE TEATRU DIN TÂRGU-MUREŞ, spectacol preluat de Teatrul Naţional din Târgu-Mureş ● Data reprezentaţiei: 19 noiembrie 1994 ● Regia şi scenografia: Marius Oltean ● Distribuţia: Adrian Lăpădat (Jacques), Marian Miron (Jacques, tatăl), Cristina Toma (Jacques, mama), Alexandra Lungu (Jacqueline, sora lui), Liviu Topuzu (Jacques, bunicul), Gabriela Bacali (Jacques, bunica), Leontina Moga-Oltean (Roberta I, Roberta II), Dan Rădulescu (Robert, tatăl), Liliana Hârjan (Robert, mama).

Vă amintiţi de spectacolul **Cântăreaţa cheală** în regia lui Petru Vutcărău? Dezagregarea limbajului era înregistrată ca un proces demenţial, manifestat prin obsesive repetări ale aceloraşi sintagme, în tonuri şi expresii diferite, până la golirea totală de sens a cuvintelor: simulacre de zgomot. Totuşi, discursul scenic urmărea, în linia tradiţiei realiste de reprezentare a lui Ionescu, contrastul pe care sintaxa mentală, limbajul personajelor îl realiza cu universul referenţial al textului, aparent verosimil. **Jacques sau supunerea** de Eugen Ionescu la Academia de Teatru din Târgu-Mureş, spectacol preluat de Teatrul Naţional, este conceput de Marius Oltean pornind de la intuiţia faptului că dezagregarea limbajului scenic trebuie să-şi găsească un corespondent morfologic-teatral în comportamentul gestual al personajelor. În montarea tânărului regizor nu mai asistăm la fărâmarea lumii din pricina cine ştie cărei boli venite din exterior şi pe neaşteptate. Cauza şi-a pierdut relevanţa. Personajele din **Jacques sau supunerea**, aşa cum organizează Marius Oltean reprezentaţia, formează o comunitate aparţinând altui regn uman. Ele nu aduc în scenă nici măcar nostalgia unui **modus vivendi**, ci numai frânturi dezarticulate din limbajul de lemn al comportamentului social-burghez, să-i zicem. Strategia de corupere a îndărătnicului Jacques, ce nu vrea să intre în rând cu lumea „onorabililor" lui înaintaşi, apelează la sloganuri morale şi mizează pe efectul mijloacelor de exaltare populară: vechi cântece, ritualuri sociale amintind prestigiul derizoriu al revoluţiilor, paşii dansurilor în vogă câteva decenii în urmă, amintirile unei istorii ridicole şi decadente. Iar calitatea comunicării verbale se reflectă direct în limbajul trupului, în sociabilitatea aparte a personajelor.

Marius Oltean creează prin personajele spectacolului său un univers vag expresionist-autoironic, un relicvariu de tipologii dezmembrate. (De altfel, scenografia – în negru şi alb – imaginează un spaţiu expresionist.) Jacques-tatăl (interpretat cu mult umor de Marian Miron) **joacă** sobrietatea şi autoritatea deziluzionată cu jovialitatea unui raisonneur hâtru; Jacques-mama negociază viclean şi energic atragerea îndărătnicului Jacques în teritoriul pseudo-convenţiilor domestice; Jacqueline este copilăroasă şi ineficient complice cu victima; Bunica şi Bunicul (în care se remarcă evoluţia Gabrielei Bacali, respectiv a lui Liviu Topuzu) amintesc grotesc stereotipurile unei belle-époque rizibile; Robert-mama joacă emfaza, iar Robert-tatăl (strălucitor interpretat de unul dintre cei mai valoroşi actori tineri, Dan Rădulescu, student în anul I, dar având o experienţă de ani întregi la Baia Mare) aduce în scenă amabilitatea tembelă, graţios-grotescă a tatălui de familie cu două fete, dispus să facă târgul măritişului, cu largheţe, pentru oricare din ele. Aceste persoane, creionate în contururi pregnante şi care se comportă într-un acord firesc cu modul în care comunică – deseori onomatopeic sau prin cuvinte (gesturi sociale) inexistente, umflate ca baloanele de săpun – se aliniază instantaneu în coruri groteşti sau grupuri dansante atunci când pericolul comun le-o cere. În faţa acestuia, dovedesc un instinct comun: scot asul din mânecă şi găsesc, ca la un semn, câte un instrument din ştiuta lor recuzită de deprinderi, adecvat acţiunii de pervertire. Este clară în spectacol pendularea sugestiei dramatice între efectul atomizării identităţii

sociale (printr-o varietate de ticuri gestuale) şi reflexul comunitar spontan de apărare.

Singurul personaj „normal", Jacques, refuză să participe la această istorie derizorie şi, prin forţa lucrurilor, nu are nici deprinderi, nici ticuri: el detestă, pur şi simplu, cartofii cu slănină. Adrian Lăpădat, în rolul lui Jacques, are şansa de a-şi construi personajul în mod analitic – şi reuşeşte pe deplin –, revelând o **psihologie** angrenată în lupta cu blestemul istoriei, în vreme ce universul domestic în care trăieşte nu apare decât ca o inerţie demonică a acestui blestem.

Un moment important de articulare a spectacolului este intrarea în scenă a Robertei, soţia „dăruită" lui Jacques. Ea este singura în măsură să clatine decizia lui Jacques de a se exila din realitate pentru că deţine antidotul cel mai eficient. Nu feminitatea, ci iluzia prieteniei, pe care Roberta o stimulează apelând la un imaginar infantil – comun vârstei evocate –, dar mai ales la o sursă comună sufletească de speranţă, pe care tânăra femeie şi-o reactivează cu voluptatea perversă a seducţiei. Leontina Moga-Oltean obţine tocmai acea tensiune pe care personajul o trăieşte între regăsirea de moment a inocenţei şi succesul acţiunii perverse; o fetiţă dulce care ascunde monstrul, placidul monstru hrănit cu slănină şi cartofi. (Apropo, în Târgu-Mureş, la Peti, se mănâncă un excelent ciolan cu fasole.)

Reţinând în special evoluţia Leontinei Moga-Oltean, dar şi pe cea a lui Adrian Lăpădat, Marian Miron şi Dan Rădulescu, despre Marius Oltean, al cărui al treilea spectacol îl văd, cred că va fi, în viitorul apropiat, unul dintre regizorii solicitaţi să monteze la teatrele importante din ţară şi chiar din Bucureşti.

SEBASTIAN-VLAD POPA

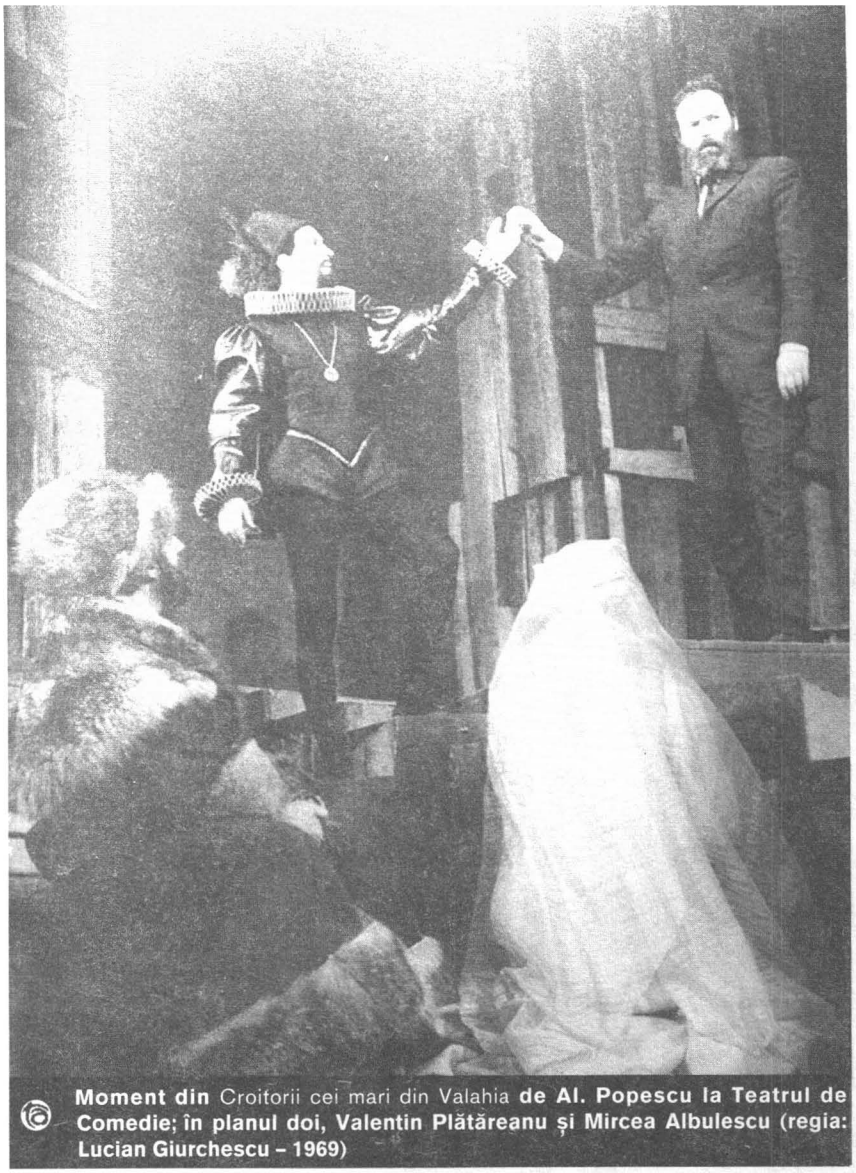
P.S. Nu judec oportunitatea prezenţei lui Marius Oltean pe afişul T. N. din Târgu-Mureş, în contextul brutalelor demiteri şi abuzuri privind soarta unor spectacole. Oricum, cred că prezenţa lui în orice teatru nu poate fi decât necesară şi, de ce nu?, onorantă. Şi nu trebuie cenzurată şansa unui tânăr regizor – remarcabil – de a lucra pe scena unui teatru important. Dar trebuie spus că secţia română a teatrului se află acum în pragul colapsului, cu doar două spectacole în repertoriu, dintre care unul împrumutat de la Academia de Teatru. Cum ar fi procedat conducerea actuală a Naţionalului dacă nici acest spectacol al Academiei de Teatru n-ar fi atins exigenţele profesionalităţii?

TEATRUL RADIOFONIC

O VOCE DISTINCTĂ

Conferinţa de presă organizată de „Teatrul Radiofonic" la începutul stagiunii a avut o valoare simbolică: teatrul pe unde nu este în nici un fel dependent de sezon, nu are vârfuri de activitate şi perioade de repaos. Cele şapte emisiuni săptămânale difuzate pe cele trei posturi ale radioului public (Actualităţi, Cultural, Tineret) au un ritm permanent şi succesiunea titlurilor, aleatorie pentru ascultătorul care rătăceşte pe scala aparatului, este organizată conform unui program cultural precis. „Teatrul Radiofonic" a rămas de-a lungul deceniilor un focar de iniţiere teatrală care a izbutit să apropie forma de exprimare dramatică de publicul potenţial, pătrunzând în locuri unde oamenii nu aveau nici o posibilitate să vadă actori evoluând pe scenă. El a rămas o instituţie solidă, erodată, desigur, de diversele indicaţii care doreau să-l transforme într-o armă a propagandei ideologice, dar niciodată distrusă în vitalitatea şi organicitatea ei. Se păstrează, probabil, în depozitele sale o anume cantitate de „maculatură" înregistrată, piese ocazionale, mincinoase, rău scrise şi prost jucate. Îndepărtarea lor din circuit lasă însă un fond însemnat de dramaturgie clasică şi contemporană, românească şi străină, transpusă în forme specifice, cu sensibilitate, talent şi respect faţă de cultură. S-ar părea deci că, privindu-şi selectiv trecutul, „Teatrul Radiofonic" îşi poate contempla liniştit viitorul. Conferinţa de presă pomenită la început era însă semnul unei îngrijorări cu privire la locul acestei instituţii (devenită instituţie nu prin lege sau decret, ci doar prin meritul generaţiilor succesive care au definit-o şi impus-o) în cadrul serviciului public care va fi – este – Societatea de Radiodifuziune. Efortul de profilare a canalelor impune restructurări organizatorice importante şi „Teatrul Radiofonic" este ameninţat fie de subordonarea faţă de un singur canal, fie de transformarea sa într-o unitate de prestări-servicii pentru comanditari întâmplători. Actualul director al departamentului, regizorul Cristian Munteanu, a pledat convingător pentru continuitatea unei politici **teatrale** independente. Familiarizarea publicului cu marea dramaturgie clasică dar şi cu evoluţia genului în contemporaneitate, valorificarea potenţialului actoricesc din toată ţara (atât de frustrat acum, din prea multe motive pentru a putea fi înşirate aici), afirmarea scenariului radiofonic ca gen de sine stătător (cu mari posibilităţi de circulaţie internaţională), toate aceste acţiuni impun disciplină şi consistenţă, dimensiuni ce riscă să se piardă în condiţiile în care T.R. se va transforma într-un simplu furnizor. „Arondarea" la canalul România-Cultural doar pare firească, deoarece, dacă e să fie un serviciu public, teatrul nu poate fi izolat pe un canal cu un specific asumat elitar, ci el poate şi trebuie să fie un mijloc de educaţie pentru **tot** publicul.

Desigur, proiectele organizatorice la care atât de discret se referea Cristian Munteanu au în vedere şi obiective mai concrete şi mai profitabile decât cele acoperite de politica culturală: banii şi puterea. „Teatrul Radiofonic" consumă bani, şi nu puţini. Sărăcia generală se reflectă şi aici: dincolo de împătimiţii genului, fideli pentru că aşa au apucat să fie, profesioniştii condeiului se lasă cu greu atraşi într-o activitate atât de famelic remunerată. Onorariile interpreţilor nu sunt de natură ~~a~~ încuraja descifrarea şi recompunerea profesionistă a textului şi se aud deseori simple lecturi împărţite pe voci, care au prea puţine lucruri în comun cu teatrul. Se apelează la sponsori – ceea ce asigură înregistrări mai îngrijite într-un caz sau altul, dar nu aşa se poate rezolva problema în ansamblu. Ar fi straniu ca politica unui serviciu public să depindă de donaţii. „Teatrul Radiofonic" trebuie să beneficieze de o subvenţie decentă, în condiţiile în care şi redacţia va izbuti să-şi coordoneze iniţiativele, în aşa fel încât goana după cantitate să nu submineze calitatea. Nu e străină de actualele frământări nici eterna problemă care se rezumă la întrebarea: cine va fi şeful cui? Răspunsul este irelevant pentru ascultători, aşa ar trebui să fie şi pentru creatori. Straniu şi îngrijorător este că decizii atât de importante se iau în



Moment din Croitorii cei mari din Valahia **de Al. Popescu la Teatrul de Comedie; în planul doi, Valentin Plătăreanu şi Mircea Albulescu (regia: Lucian Giurchescu – 1969)**

absenţa unor date elementare despre indicele de audienţă şi de satisfacţie al „Teatrului Radiofonic". Conducerea Radioului nu ştie pe ce loc al preferinţelor se află acest tip de emisiune, dacă e mai ascultată ziua sau noaptea, pe ce program adună mai mulţi amatori. La conferinţa de presă, reprezentantul conducerii a explicat absenţa acestor date prin „n-avem bani să comandăm un sondaj". Zgârcenie care va duce la o imensă risipă: dacă restructurarea programelor se va produce conform bănuielilor în legătură cu preferinţele ascultătorilor şi certitudinilor în legătură cu cine trebuie să fie mai şef, se vor irosi foarte multe fonduri şi energie sufletească şi intelectuală. Deocamdată, posturile private de radio nu se aventurează în zona scenariului radiofonic. Acest răgaz concurenţial ar trebui folosit pentru profilarea multifuncţională a sectorului, pentru elaborarea unor politici flexibile şi dinamice, mai puţin dependente de ambiţiile personale, mai preocupate de continuitatea unui segment radiofonic a cărui tradiţie impune.

Înregistrarea aleasă de „Teatrul Radiofonic" pentru a marca începutul stagiunii este extrem de reprezentativă pentru puterea lui de a cerceta trecutul şi de a prospecta viitorul. **Croitorii cei mari din Valahia** de Al. Popescu a fost – deşi puţini şi-au dat seama de asta la vremea respectivă – o piesă care marca începutul şi sfârşitul unui drum. Meditaţia ironică a autorului despre încercarea lui Basarab Voievod de a moderniza ţara, de a o întoarce cu faţa spre Occident, în condiţiile unei înapoieri cu motivaţii obiective, dar şi subiective, răspundea speranţelor cu care fuseseră întâmpinate proiectele lui Ceauşescu. Din aceeaşi familie cu **A trela ţeapă**, falsă piesă istorică, contrapunea mentalitatea „poporului" viselor conducătorului pe care-l privea cu simpatie, dar şi cu înţeleaptă suspiciune. Jucată intens la începutul deceniului şapte, piesa n-a mai fost reluată după ce ironia devenise un element destabilizator. În dubla sa calitate de regizor şi interpret, Mircea Albulescu nu face greşeala să citească textul din perspectiva zilei de azi, „demascând" conducătorul. Lectura lui e mai curând neutră şi, rămânând la nivelul conflictului aşa cum l-a scris autorul, recenta premieră este fotograma unui fals început, un argument în explicarea mentalităţii care a generat o imensă eroare de percepţie. Lucrată îngrijit şi cu migală, armonizând interpretarea cu decorul sonor, înregistrarea dovedeşte – printre altele – şi devotamentul artistului Albulescu pentru un gen care i-a adus nu puţine satisfacţii, şi în acest context e oarecum nefirească timiditatea în folosirea mijloacelor specifice: „marele" moment cu parada modei (când un umil croitor din Valahia prezintă în secolul XVI rochii care se vor purta în secolul XX) este rezolvat pedestru, fără inventivitate.

Jocul de-a visul (adaptare radiofonică de Doina Papp după **Visul** de Strindberg), premieră recentă, ilustrează foarte bine posibilităţile genului de a deveni complementar teatrului care se joacă pe scenă. E puţin probabil că acum vreun teatru s-ar putea apuca de o asemenea montare grandioasă. Pe calea undelor, această piesă cu o mare ambiţie filosofică, exprimând dramatic procesul devenirii şi al cunoaşterii, a fost transpusă în termeni accesibili, fără a-i aplatiza povârnişurile şi a-i simplifica meandrele. Există un nivel elementar cu un subiect inteligibil şi sugestii – realizate atât de interpreţi, cât şi de echipa care a alcătuit ambianţa sonoră – ale parcursului iniţiatic. Regizorul Mihai Lungeanu îşi poate înscrie această realizare în palmaresul reuşitelor sale.

E teribil de nedreaptă citarea a doar două titluri din bogata ofertă de premiere a acestei toamne. Le-am folosit doar ca argument pentru a arăta că „Teatrul Radiofonic" îşi înscrie planurile într-un proiect cultural mai vast şi că Radiodifuziunea are tot interesul să-l ocrotească în ce formă organizatorică va găsi că e mai adecvat.

După aceea se va putea vorbi serios şi profesionist despre politica reluărilor, structura ciclurilor, seriale, despre tradiţie, inovaţie şi locul experimentului, despre scenariul original, despre modalităţile de sincronizare cu momentul actual al regiei româneşti.

În aglomeraţia de voci gâjâite şi de muzică, de telefoane spontane şi de transmisiuni în direct, poate că se va găsi locul cuvenit pentru gongul care precedă un timp ocrotit, unde cuvântul şi ideile sunt înţelese şi respectate.

MAGDALENA BOIANGIU

De ce ați acceptat să fiți director de teatru?

În urmă cu vreo patru ani, după ce se produsese o masivă schimbare a directorilor de teatre, ne adresasem cu această întrebare noilor numiți de atunci, încercând să aflăm nu numai ce anume i-a determinat să accepte o astfel de aventură, ci și ce programe culturale ar fi dorit să imprime instituțiilor teatrale pe care erau chemați să le conducă. Acum, la finele lui 1994, an ce ar putea fi numit și al schimbărilor de directori de teatre (Fănuș Neagu la Naționalul bucureștean, Vladimir Găitan la Teatrul de Comedie, Tudor Mărăscu la Teatrul Odeon, Virgil Ogășanu la Teatrul „Bulandra", Serafim Duicu la Naționalul din Târgu-Mureș, Ioan Ieremia la Naționalul timișorean, Andi Andrieș la Naționalul din Iași ș.a.m.d.), schimbări ce au alimentat și mai alimentează încă un adevărat scandal de presă, ne-am gândit că ar fi util să reluăm această rubrică. Nu neapărat pentru a ne situa într-o tabără sau alta (a celor care contestă vehement oportunitatea acestor schimbări sau a celor care le găsesc absolut pe toate îndreptățite), ci pentru a le oferi și noilor sosiți posibilitatea de a-și face cunoscute nu numai justificările, ci și intențiile. Punctul de vedere al celor care au fost schimbați – pe drept sau pe nedrept – e deja cunoscut și s-a bucurat de o intensă mediatizare. De ce nu ne-am aminti, așadar, de bătrânul principiu de drept roman, care ne obligă să ascultăm și partea cealaltă? Poate că, ascultând-o, veți fi în măsură să judecați cu mai multă obiectivitate și cauzele fenomenului, și consecințele lui, mai mult sau mai puțin previzibile. Discuția, însă, rămâne deschisă.

VLADIMIR GĂITAN, directorul Teatrului de Comedie:

.De ce am acceptat să fiu director de teatru? Din inconștiență...! Evident, la prima vedere, răspunsul este puțin „neserios". Dar, încercând să privesc „retro", mai ales după experiența de șase luni de directorat, realizez că el exprimă purul adevăr. Să încerc să explic sau, mai precis, să radiografiez, cu puțina mea experiență, vorba românească „ce-am crezut și ce-a ieșit", sau „ce-am vrut și ce se poate face", sau, mă rog, „ce-am visat și..." etc., etc., etc.

După 1990, fiind unul dintre principalii artizani ai readucerii regizorului Lucian Giurchescu la conducerea Teatrului de Comedie, i-am stat în primele luni alături, încercând să-l sfătuiesc, după cei doisprezece ani de absență, chiar stând pe scaunul de director (adjunct) în lipsa lui. Am început să descopăr greșelile, compromisurile, schimbarea evidentă a mentalității sale. Dar cel mai important lucru descoperit era că nu se poate conduce un teatru prin telefon sau prin corespondență. Desele lui absențe au confirmat o altă vorbă românească: „Ochiul stăpânului îngrașă ogorul". La suma acestor fapte, constatate de toată suflarea teatrului, dar amendate doar de o parte dintre colegii noștri, se adaugă fără doar și poate și îndepărtarea din Teatrul de Comedie a regizorului Alexandru Darie, aflat într-o formă spectaculoasă, migrarea imediată a zece actori de vârf ai teatrului și, mai ales, neinvitarea unor regizori de marcă în toți acești ani.

Bun. Deci Giurchescu a plecat. Am fost numit eu, liderul celor nemulțumiți. Dar îmi justific „uzurparea" prin sincera mea credință că bunul gospodar din mine poate suplini valoarea strict regizorală și intelectuală a lui Lucian Giurchescu. Încep cu ceva foarte prozaic, dar nu lipsit de importanță – noua înfățișare a teatrului: fațadă, scenă, cabine, renovate de jos până sus. La crearea acestui ambient propice actului de creație mai pot adăuga o altă realizare: revenirea teatrului nostru, după o absență totală vreme de patru ani, în peisajul competițional românesc; e vorba de participarea la Festivalul Național de Teatru, ediția 1994, unde spectacolul nostru cu **D-ale carnavalului** de I. L. Caragiale, în regia lui Mihai Manolescu, s-a bucurat de succes și a obținut și două premii de interpretare.

Nu în ultimul rând trebuie numită o altă reușită, care constă în numărul mare de regizori de valoare pe care i-am atras către noi, angajamente susținute cu contracte, cu obligații juridice, cu sume date ca acont, sume obținute prin eforturile mele și ale colegilor mei Iarina Demian și Florin Necula, de la sponsori ca „Lamer", „Ana Electronic", „Renault", „VISA", „ARDAF" și alții.

À propos de această listă, ea sună „destul de bine", dacă ar fi să enumăr regizorii invitați să monteze la noi: Dragoș Galgoțiu, care a montat **Troilus și Cresida** de Shakespeare, Annik Notta, regizoare din Belgia, în lucru cu **Jacques sau supunerea** de Eugen Ionescu, Cătălina Buzoianu, care va începe în curând repetițiile la **Fuga** de Mihail Bulgakov, Alexandru Darie, cu o propunere incitantă – **Don Juan** de Michel de Ghelderode, Alexandru Tocilescu (căruia îi urăm multă sănătate) și Theodor Cristian Popescu, cu un triptic de Robert Anderson. De asemenea, în plan, dar fără forme juridice (contract) există Ion Mânzatu și Petre Bokor, cu proiecte pe care nu doresc însă să le divulg. La toate acestea putem adăuga și discuțiile de principiu cu Silviu Purcărete și Tompa Gábor, cât și dorința de a lua legătura cu Victor Ioan Frunză și Mihai Măniuțiu.

Aceste gânduri îndrăznețe aparțin fără doar și poate actorului din mine, care își dorește, visează să lucreze în teatrul său cu cei mai buni regizori ai teatrului românesc.

Iată dezlegarea misterului acceptării, într-o stare de „inconștiență", a funcției de director.

Ca un post-scriptum sau ca un apel, la sfârșitul gândurilor pe care vi le-am adresat, vreau să mă refer la nebulozitatea aproape caragialiană ce înconjoară actul de decizie și forurile cărora le suntem subordonați. Ca și Cetățeanul turmentat care întreabă „Eu cu cine votez?", aș dori să știm o dată pentru totdeauna de cine aparținem!

Războiul fratricid dintre instituțiile de cultură este pernicios în primul rând pentru cultura însăși. Aceste energii consumate ar fi folosite mai util pentru elaborarea rapidă a unei legi a teatrelor, care să creeze un cadru legal de funcționare și care să-mi dea posibilitatea, ca director, să conduc acest teatru fără improvizații, pierderi și, mai ales, fără veșnicul leit-motiv „să vedem dacă se poate, dacă-i legal..." etc.

În ziua când un director de teatru va avea un teren ferm sub picioare, când va exista o reală responsabilitate a celor ce conduc destinele teatrului românesc, probabil că în interviurile dumneavoastră nimeni nu va mai răspunde că a acceptat această funcție din „inconștiență". ■

Scenă din 3 Havel **la Teatrul de Comedie (regia: Lucian Giurchescu); în stânga, Vladimir Găitan**

Scenă din Dalbul pribeag de D. R. Popescu la Teatrul Național din Timișoara (regia: Ioan Ieremia)

IOAN IEREMIA, directorul Teatrului Național din Timișoara:

Hai să fim sinceri: cine n-ar accepta? E flatant să fii „Director general" al unui Teatru Național. Este o funcție ce te înalță, îți dă un statut social și cultural de invidiat. Poți fi tufă de Veneția, dar urbea se uită la tine ca la o personalitate.

Apoi, particularizând răspunsul, eu sunt un spirit aventuros, toată viața am fost un Don Juan în tot ce am făcut. De mic copil am fost ucenic în mai multe meserii, am învățat și practicat chiar mai multe meserii, am terminat chiar mai multe școli și, ca fost sportiv de performanță, am dobândit probabil convingerea „renascentistă" că sunt capabil să pot orice și am ținut la vanitatea (perseverența? încăpățânarea?) să-mi dovedesc prin fapte acest lucru.

În facultate, la Regie teatru, am intrat la 34 de ani. Trecusem până atunci prin Școala Militară Superioară „Nicolae Bălcescu" din Sibiu și Facultatea de Filozofie din Cluj. Prin poezie, proză publicistică și pușcărie. Pentru că am refuzat să plec în U.R.S.S. la Academia „Frunze", m-au băgat afară din armată și astfel am început să filozofez. Dar, cum în Lagărul Socialist filozofia devenise Economie politică, Don Juanul din mine a descoperit un teritoriu mai liber pentru consecventele lui inconsecvențe: Teatrul. Și astfel am început să fac „artă". Se pare că am „nimerit-o" de câteva ori, dacă ținem cont de faptul că la Teatrul Național din Timișoara, căruia i-am fost prim regizor până în 1990, am reușit să pun în scenă o grămadă de spectacole. Multe au fost premiate, din ele 4 (patru) au fost cele mai bune spectacole ale stagiunii acelor ani din România, care și atunci, ca și azi, era o mare putere în Teatrul Lumii.

Și, cum în vara anului 1994 Teatrul Național Timișoara se afla într-o situație de neinvidiat, Don Juanului din mine i s-a părut că e suficient de viril ca să-l reanime.

Ce o să iasă din această „iubire" tomnatică vom vedea în toamna în care mi se vor număra bobocii. Până atunci, rămân Director.

Profit de ocazie pentru a le reaminti foștilor membri PCR deveniți „cronicari ai vremurilor noi" că eu n-am călcat niciodată în acel rahat (pardon, partid) și că, atât cât am fost regizor, am dus o viață morală și m-am străduit să fiu, prin spectacolele mele, „oglinda timpului". ■

P.S. Un bibliotecar căruia domnul Valentin Silvestru i-a pus condeiul de cronicar în mână e răscolit de dubiile restaurației în cultură aflând că sunt director la Teatrul Național Timișoara. Insolența dumnealui îmi dovedește, încă o dată, că n-are obraz și că, deci, nu am unde să-i aplic palma care să-i regleze buna-cuviință.

Prof. univ. dr. SERAFIM DUICU, director general al Teatrului Național din Târgu-Mureș

De ce am acceptat funcția de director general al Teatrului Național din Târgu-Mureș?

În primul rând, pentru că instituția nu avea director, domnul Mihai Gingulescu depunând cerere de demisie la Ministerul Culturii încă din noiembrie 1993.

În al doilea rând, pentru că am simțit, din semnalele unor actori, ale unor segmente ale publicului târgumureșean, ale cadrelor didactice și studenților de la Academia de Artă Teatrală din Târgu-Mureș, că mai ales secția română a Naționalului se află în impas: nu aveau loc spectacole săptămânale, nu aveau loc premiere, nu se vedea pe scenă piesa clasică românească, nu se făceau deplasări în celelalte centre culturale ale județului, unde actorii erau și sunt încă așteptați etc. Se pregătise, știam, vreme de nouă luni și jumătate, un singur spectacol, **Satyricon** după Petronius, în regia lui V. I. Frunză, iar ceea ce se mai întâmplase în stagiunea 1993-19994 (**Curve de lux** de R. Iftimovici, **Joc de pisici** de Örkény István, **Woyzeck** de Büchner) fusese făcut, din punctul de vedere al directorului administrativ Vlad Rădescu, care gira toate funcțiile din instituție, doar ca formală executare de sarcini de serviciu. Teatrul își pierduse complet spectatorii români. Chiar superproducția **Satyricon**, care întrunise întrucâtva sufragiile criticii, nu le-a întrunit pe cele ale publicului târgumureșean. (Din zece spectacole programate, trei au fost suspendate din lipsă de spectatori, iar în contul unuia au fost trecute sumele a peste 120 de bilete de la spectacolul **Curve de lux**, ca să se demonstreze scriptic audiența la public.) Criza secției române a Naționalului era o chestiune de notorietate publică. Pe acest fond, într-o discuție cu domnul Marin Sorescu, ministrul Culturii, a apărut ideea de a prelua eu conducerea instituției. După ce s-a făcut instalarea oficială, au venit prieteni de-ai mei care, în loc să mă felicite, îmi urau „condoleanțe" pe motiv că la secția română a teatrului ar fi o „cloacă", un „viespar", o „junglă", o „afacere a clanului Rădescu", unde „mâncătoria", „paranoismul", stilul „dictatorial" fac cea mai bună casă. Nu-mi venea să cred. Cunoșteam mulți actori, unii îmi fuseseră studenți, îi apreciam ca spectator, unii dintre ei îmi erau chiar colegi la Academia de Artă Teatrală. Eram uluit. Prima constatare pe care am făcut-o a fost aceea că la secția română nu exista un program repertorial pentru stagiunea în curs; doar **O noapte furtunoasă**. Ce regizori mai puteam contacta și contracta la 1 septembrie 1994? Și eu, care mă gândisem:

– la promovarea pe scena noastră a celor mai valoroase texte ale dramaturgiei naționale și universale,

– la diversificarea repertoriului în funcție de categoriile de spectatori ai instituției,

– la atragerea celor mai importanți regizori ai țării în realizarea spectacolelor noastre,

– la integrarea Naționalului târgumureșean în mișcarea teatrală națională și europeană,

– la atragerea publicului spre teatru și prin manifestări culturale adiacente (Galeria Teatrului Național, Conferințele Teatrului Național, Cenaclul de dramaturgie, recitaluri etc),

– la organizarea de turnee și deplasări pentru cunoașterea eforturilor artistice și strădaniilor actorilor și regizorilor,

– la... **Vlaicu Vodă**, **Medeea**, **Răceala**, **Henric IV**...

Nimic, sau aproape nimic din toate astea! Cel puțin până acum. Asta, fiindcă prietenii care-mi vorbiseră așa de urît despre atmosfera din Teatrul Național târgumureșean avuseseră, din păcate, dreptate. Încercând să fac un pic de curățenie și să reinstaurez, împreună cu cei doi colegi directori, o ordine firească a lucrurilor, m-am trezit în gura „canaliei de uliță", calomniat, înjurat, jignit public de o „anumită parte" a presei, totul instrumentat de fostul director adjunct administrativ Vlad Rădescu, căruia i se luaseră „jucăriile" puterii, ale bunului-plac și ale intereselor de clan. Așa că, deziluzie pe toate planurile!

În al treilea rând, am acceptat funcția și dintr-o secretă aspirație autoreparatorie. Prin 1976, la discuțiile pe marginea spectacolului cu drama **Balconul** de D.R. Popescu, am participat și eu. Cum punctul meu de vedere nu consuna cu cel al lui Theodor Mănescu, venit din partea Consiliului Culturii, secretarul cu propaganda de atunci i-a dat sarcină directorului teatrului, Dan Alecsandrescu, să mă excludă de la orice discuție viitoare despre teatru... Atunci am înțeles situația și nu m-am supărat. M-am supărat în sinea mea după aceea, pentru că „prohibiția" s-a menținut până în acest an. Eu mergeam la Teatrul Național din Craiova, spre pildă, ca la mine acasă, iar la Teatrul Național din Târgu-Mureș n-am intrat, am spus-o, decât prin față și cu bilet plătit. Mă durea, trebuie s-o recunosc, văzând cum mulți colegi de-ai mei erau invitați la premiere, iar eu, care și scriam în presa de cultură despre unele spectacole, nu figuram în unghiul de atenție al directorilor. Acum, în semn de „răzbunare", am dat dispoziție ca absolut toate cadrele didactice de

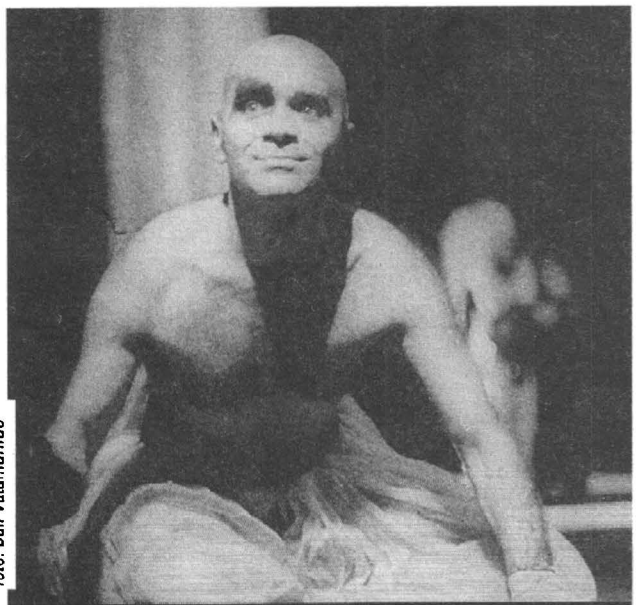


foto: Dan Vatamaniuc

Moment din Satyricon după Petronius la Teatrul Național din Târgu-Mureș (regia: Victor Ioan Frunză)

la Academia de Artă Teatrală să fie invitate nominal la premierele noastre, iar pe câteva dintre ele le-am chemat și în Consiliul artistic lărgit al teatrului.

În al patrulea rând, am acceptat funcția aceasta deoarece, ca profesor de „teoretice" la Academia de Teatru (Istoria teatrului românesc și universal, Semiotica teatrului, Teoria dramei etc.) nu am avut nici putința și nici abilitarea pentru o implicare mai adâncă în „viața" artei teatrale, în destinele spectacolului și ale actorului, în bucuriile și tristețile lui, în succesele mari și mici ale acestuia. Și-mi doream. De aceea, spun că am avut și satisfacții urmărind din stal procesul de creație al spectacolului **O noapte furtunoasă**, în regia domnului Mircea Cornișteanu (s-a spus că nici un director de până acum n-a venit pe la repetiții!), cum m-a bucurat succesul enorm pe care l-a cunoscut până azi; mă bucură frământările și îngândurările studenților mei (regizori și actori) implicați în spectacolele Naționalului; mă întăresc și îmi dau satisfacții enorme strădaniile tuturor celor ce slujesc scena noastră (regizori tehnici, mașiniști, meseriași) pentru a face lucru bun și frumos și pentru a se autodepăși; mă bucură fețele deschise ale oamenilor și bucuria lor că s-a instaurat o stare de liniște creatoare, de normalitate, fără scandaluri zilnice din nimic, fără amenințări, fără teroare, fără meschinării josnice etc; mă bucur că acum aproape toți actorii secției române au ceva în lucru, sunt implicați în spectacole, ba unii, care au stat ani de zile neutilizați pentru că nu intraseră „în clan", au chiar prea mult de lucru (ca tânăra actriță de mari disponibilități Suzana Macovei); mă bucură, în sfârșit, privirea, acum blândă și înseninată, a actorului Vasile Vasiliu, membru încă al trupei inițiale a secției române, nedreptățit flagrant și aruncat de clanul Rădescu pe un pat de spital (și acum mă tulbură întrebarea cinică a lui V. Rădescu: „Cum? N-a mai murit?").

Cam acestea ar fi câteva dintre motivele pentru care am acceptat funcția de director general al Naționalului târgumureșean. Și cât va depinde de mine, de colegii mei adjuncți (Kincses Elemér și Kárp György), de cele două trupe actoricești și de ceilalți slujitori ai scenei noastre, ambiționăm să venim în întâmpinarea tuturor dorințelor și aspirațiilor celor ce ne prețuiesc, cu spectacole de ținută, spre bucuria și satisfacția tuturor.

Grupaj realizat de **VICTOR PARHON**

Scandal în culise

De ce nu-mi place în perioada de tranziție?

Mai întâi și-ntâi de toate... îmi displace modul în care sunt destituiți și înlocuiți directorii de teatru. Da' ce, parcă numai ei? Nu că unii n-ar merita să fie „scoși", chiar înainte de a fi fost numiți... Nu! Generalizarea însă te poate speria. Mă intrigă mai ales modul cum se procedează. Și nu mă refer numai la teatrul în care lucrez. Unora li s-a reproșat că n-ar fi manageri, când treaba lor era să facă spectacole bune, unora că nu-și iubesc destul țărișoara și nu „încurajează dramaturgia națională", altora că nu stau 8 ore la serviciu și nu semnează corect condica... Li s-au pus în spinare vini imaginare. Și-au dat mâna, întru reușita cabalei, primării, inspectorate, Curtea de conturi. Am văzut cu ochii mei un chestionar al... Curții (!) dintr-un oraș românesc în care, printre alte inepții, un director era întrebat așa: „Ce **a-ți** întreprins dv. pentru îmbunătățirea activității instituției?". La toate ușile pe care sunt **azvârliți** unii stau, cuminți și răbdători, alții, așteptând să fie numiți. Poate sperând

Imagine din Cimitirul păsărilor de Antonio Gala la Teatrul de Stat din Oradea (regia: Anca Bradu-Panazan)

foto: Marian Antal

sincer (o sinceritate teatrală, firește!) să facă mai mult ca predecesorii lor. Ușile închise prea bine au fost sparte, nu **o dată**, hârțoagele – închise sub șapte lacăte. Secrete, mde! Ministerul nu se implică. Nu destituie, nu numește. Preia patrimoniul. Auzi! Toți vor liniște și calm. Adică anchilozare. Bani tot nu sunt. Actorii se macină în bârfe mărunte, în ură fără margini („Dați-mi un pretext să vă pot urî!"), mai ceva ca celebrele personaje ale lui Mazilu, Dumnezeu să-l și să-i ierte! Tandri și abjecți.

Și tot mai goliți de sensurile adevărate, de esențial, tot mai împuținați. Ca artiști și ca oameni. Nu toți, Dumnezeule! Cei care ard cu flacără mare se sting ca lumânările. Și se retrag în ... ZONĂ ... până nu-i înghite mâlul mizeriei și nu-i maculează de tot...

Nu vorbesc acum decât despre **geniul** celor care scriu într-un cotlon întunecos aceste **scenarii** de o scârboșenie infernală. **Prea seamănă dezbinările noastre!**

Există interesul de a se menține scandalul în culise. Se vântură directorii după binecunoscutul principiu „scoală-te tu, să m-așez eu!" Ce program, ce repertoriu, ce idei de urmărit, ce finalitate, ce continuitate, ce tradiție?! Ce perspectivă?! La dracu! S-o luăm de la capăt în fiecare an! În felul acesta nu se mai vede nimic. Și mai ales valorile autentice. Se văd ca prin ceață. Se ajunge iar la uniformizare, la „toți să fim" și „toți să jucăm", „toți să..." Nu toți, domnilor, ci fiecare. Și, mai ales, cei care merită și au har. Nu la grămadă, cu norme, că felul ăsta l-am mai consumat și am văzut la ce-a dus. La mediocrizare generală.

Așadar, desfid pe oricine mi-ar spune că asemănarea intrigăraielor din teatre este întâmplătoare.

Cine pune ...at pe clanță?

Cam așa arată „piesa de actualitate", azi, în România:

Actul I: Numirea. Interviuri, conferințe de presă. Promisiuni. Zâmbete. Coniac franțuzesc.

Actul II: Încercări. Uneori și reușite. Zbateri. Nu aia, nu ailaltă. Nemulțumiri. Isterizare. Memorii. Jos! Sus! Presa urlă.

Actul III: Curtea de conturi. Șicane. Violenții. Nimeni nu știe nimic. Destituiri. Procese. Bere caldă.

Final: LEHAMITE(A) de tranziție! Și de tot.

ELISABETA POP

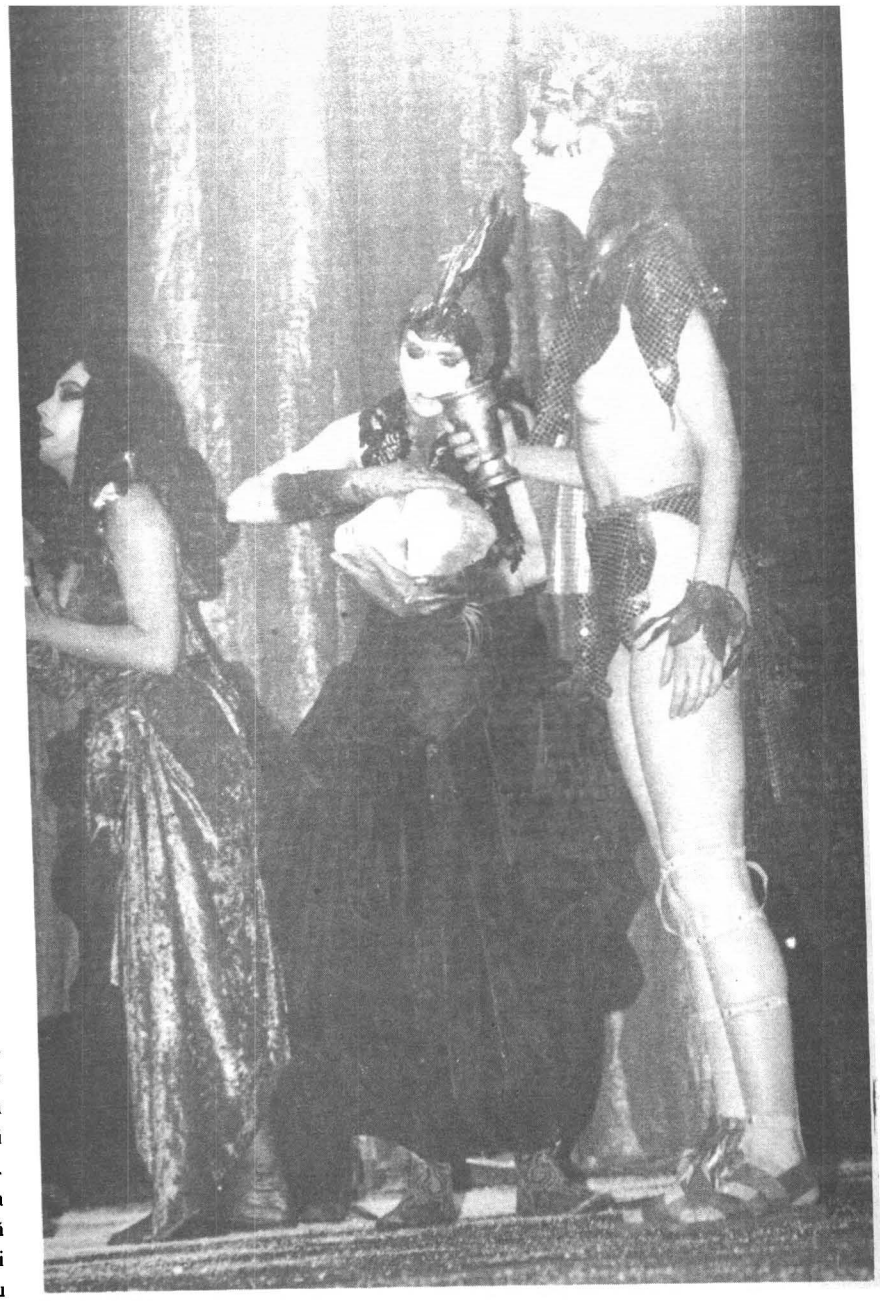


foto: Dan Vatamaniuc

Puterea cuvântului și puterea

Nu demult, mă plângeam de lipsa de eficiență a „actului critic", de apăsătorul sentiment de zădărnicie pe care-l încearcă un comentator al „fenomenului teatral" atunci când constată că unica urmare concretă a observațiilor sale sunt privirile dulci sau veninoase ce-i parvin dinspre cutare „creator" lăudat ori admonestat. Iată însă că aflu un lucru ce pare să contrazică fundamental această realitate: o cronică de-a mea a fost folosită drept argument – între altele, probabil – pentru demiterea unui regizor! Este vorba despre Victor Ioan Frunză, al cărui **Satyricon** a făcut obiectul unor rezerve critice exprimate de mine, sub titlul „Prețul succesului", în numărul 7–8–9/94 al revistei „Teatrul azi". Ei bine, aceste rezerve – formulate cu bună-credință, dar și, îmi place să cred, civilitate – au servit conducerii Teatrului Național din Târgu-Mureș pentru a se debarasa de un director de scenă valoros; de autorul a două spectacole – numitul **Satyricon** și **Tom Paine** – prin care teatrul târgumureșean s-a impus în stagiunea trecută ca o instituție activă și interesantă pentru cronicari și spectatori; de un artist pe care, de altfel, eu însămi îl calificam, în pomenitul articol, drept, „un regizor mare"! Firește, o împrejurare ca

aceasta ar putea gâdila în mod plăcut orgoliul oricărui producător de texte critice, ale cărui frustrări profesionale se văd spulberate dintr-o lovitură: ia te uită ce putere are cuvântul meu, ce persoană importantă şi temută sunt! Da, aş fi simţit, poate, asemenea pe cât de inavuabile pe atât de omeneşti satisfacţii dacă, de-a lungul timpului, măcar unul dintre cazurile grave de „nechemare" artistică pe care le-am semnalat – alături de mulţi colegi cronicari – ar fi fost rezolvat cel puţin pe sfert aşa de ferm. Când **ştiu** însă că nici pomeneală să se fi întâmplat vreodată asta, când **văd** cum în jurul nostru se ţese, pe faţă şi cu un cinism egalat doar de propria noastră dezbinare sinucigaşă, o nouă (sau nici măcar nouă) cabală a bigoţilor, când **constat** că dreptul meu civic şi profesional de a-mi spune deschis părerea este transformat în perfidă armă de atac şi răzbunare personală a unor fiinţe cu care n-am observat să am ceva în comun, nu mi-ar rămâne decât să-mi cer demisia din „breasla" critică. Ne întoarcem oare la vremurile când se orchestrau campanii de presă pentru înlăturarea artiştilor indezirabili? Suntem iarăşi obligaţi să scriem nu aşa cum credem sincer, ci aşa cum dictează meschinele intrigi de care lumea teatrului este, din păcate, plină, chiar şi fără obtuzitatea agresivă a trepăduşilor administraţiei? Alternativa la eventuala mea cerere de demisie n-ar fi decât cererea de demitere a **lor**. O cerere pe care să o susţină, răspicat, toţi cei ce (mai) socotesc că putem construi nu socialismul ori capitalismul, ci **normalitatea.**

ALICE GEORGESCU

Teatrul bolnav

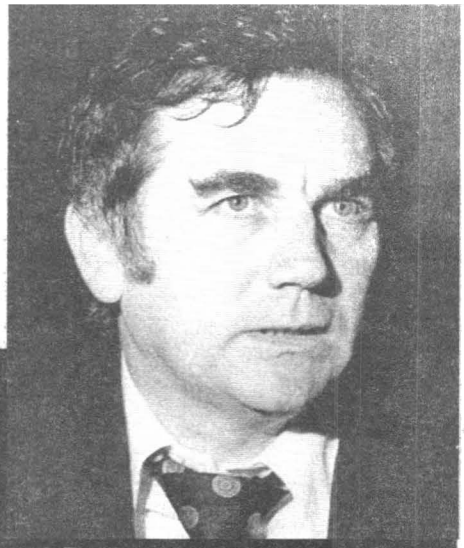
Teatrul, nobila comunicare terestră, oglindă în care de-a lungul istoriei ne-am văzut unul pe altul, dincolo de condiţie socială, naţiune sau etnie, şi, mai mult, ne-am privit şi dincolo de timp, este ciopârţit de câţiva „creatori" grăbiţi, care nu mai au răbdare să citească atent textele dramatice, preferând să rescrie, prin prisma personalităţii lor mici şi turmentate, opere mari ale spiritului omenesc. Ne întrecem chiar în a întoarce textele pe dos şi a le denatura sensul, schimbându-le personajele exact în opusul lor, în virtutea întrebării: „Da' de unde ştiu eu cum este personajul X?". Din orizontul strâmt al cunoştinţelor mele de anul I îmi permit să vă răspund la această întrebare: din text, domnilor! Virtuozitatea regizorală de-a lungul timpului a constat tocmai în a inventa funcţie de vremea ta, dar pe structura autorului (d.p.d.v. al teoriei literare, nici nu se poate face altfel, schimbarea fundamentală de accente şi raporturi dezintegrează textul, făcându-l ilogic), introducând subtil în felul în care citim piesa şi punctul nostru de vedere ca individ ce aparţine unui anume timp. Putem privi o structură dintr-un anume unghi, dar nu putem schimba însăşi structura.

Ce mai facem noi? În numele unui „firesc" subcultural, bălmăjim (pe tonuri ciudate) metaforele versului shakespearian, schimbăm raporturile fundamentale dintre public şi spectacol (şi aici nu mă refer la beneficele experimente grotowskiene de repoziţionare a publicului, ci la cu totul altceva – voi pomeni în cele ce urmează), învăţăm actorii să-şi târşâie picioarele pe scenă, iar replicile cele mai importante îi punem să şi le şoptească, discret, undeva în fundul scenei, cu spatele, eventual gol, la public. Şi, ca şi cum atâta nu ar fi de ajuns, ne repezim furios la spectator, îl legitimăm la intrare, îl batem, îl tragem de braţ, îl separăm de însoţitor şi-l zvârlim jos într-un colţ prăfuit, numai dacă am reuşit în prealabil să scoatem de la el o poezie. Spectacolul a început! Actori, acum e momentul! Răzbunaţi-vă pe neajunsurile vieţii voastre! Publicul e de vină! Daţi-i foc, afumaţi-l, umpleţi-l de praf, uitaţi-vă urît la el, zbieraţi-i în urechi, puneţi-l cât mai aproape de voi, să simtă cu nasul cât transpiraţi dumneavoastră pentru un salariu de mizerie! Când se termină spectacolul, daţi-l afară cu picioare în dos şi nu uitaţi să vă gratulaţi pentru noua reformă a teatrului pe care tocmai aţi înfăptuit-o. Mâine aşteptaţi să vină alţii, pentru a o lua de la început. Dar alţii nu mai vin! Nu-i nimic, facem festivaluri şi jucăm noi pentru noi. Dar nici nouă nu ne place ce-a făcut celălalt, pentru că mie îmi place numai ce-am făcut eu.

Teatrul e bolnav. Mai bine zis, e îmbolnăvit. Noi îl îmbolnăvim. În slăbiciunea noastră omenească ne contaminăm unul de la altul de orgoliu, orgoliul de a schimba, orgoliul de a te simţi atotputernic, peste actori, peste text, dincolo de oamenii ce te vor vedea, rupem orice fel de comunicare, devenim impermeabili, nu ne mai ascultăm unul pe altul, vedem lumea deformată prin prisma păduchioaselor noastre angoase şi ambiţii. Ne strigăm pustiul din suflet prin imagini şocante. Construim plini de zel teatrul psihiatric. Un mic exemplu: teatrul de coşmar. În ce constă el? Indiferent de natura textului, de parcursul şi mesajul lui, eu îl recompun în cheie coşmarescă. Mişcări bizare, sunete din fund de iad, măşti urîte, gânduri urîte, lumini ciudate, foc şi pară. Alt exemplu de teatru psihiatric? Teatrul soluţiei extreme, teatrul care, indiferent de situaţie, apelează implacabil la violenţa fizică (bătaie, viol, ţipete) sau spirituală. Totul pleacă de la ideea că publicul vine la teatru „ca să vadă energie". Parţial adevărat. Publicul însă nu vrea „să vadă energie" în sine, ci să înţeleagă conţinutul, sensul pe care energia îl poartă cu ea. Viaţa nu este reprezentată (decât la nivel primar) de energia ei, ci de conţinutul ei. Spectatorii vin la teatru ca să vadă oameni ca ei luptându-se cu o problemă, nu actori zbierând înnebuniţi. Alt exemplu. Teatrul de imagine, teatrul de scenograf, în care actorul nu mai contează, el devine numai un element zgomotos de decor, frumos luminat şi pretenţios îmbrăcat; în rest, perdele, lumini, scaune, pietre şi, pe undeva, în planul trei, textul (numai la nivel sintactic).

Diavolul şi-a făcut sălaş în sufletele noastre. Dar ce vină are teatrul? De ce să ne folosim de el pentru a ne răzbuna pe semenii noştri? Oare e nevoie de un Isus Hristos al teatrului care să alunge păcătoşii de pe treptele templului său? Şi, fie vorba între noi, nu sunt singurul care îl aşteaptă pe acest nou Messia; suntem cam mulţi. S-ar putea ca Messia al teatrului să fim chiar noi?

ŞERBAN PUIU
– student regie-teatru, anul I, ATF –



DUMITRU RADU POPESCU

Oglinda cu două fețe

Întuneric. Se aud pași. Din ce în ce mai mulți, mergând, bâjbâind, alergând. Bate o toacă, în depărtare. Pașii se opresc pe loc, parcă încremeniți. Toaca tace. Pașii iarăși se înmulțesc, într-o fugă generală, speriată, prin beznă... Bate iarăși toaca și o geană de lumină apare prin fereastra din dreapta. O cameră. Canapea, masă, scaune. Un chepeng. Două uși: una, în stânga, față, închisă; alta, în spate, mijloc, deschisă... Prin a doua ușă se vede o grădină. Cum lumina va crește, grădina plină cu flori își va arăta și crucile ce o fac să fie și un fel de cimitir... În mijlocul grădinii, în fundul scenei, o bisericuță de lemn. Toaca toacă. În stânga camerei, spate, dar nu lipită de perete – o oglindă veche; un cuier, de fapt, cu oglindă. Mai multe haine, umbrele, pălării stau agățate... Strabon își dă jos halatul, ia o haină, își pune o pălărie pe cap. E gata să plece. Aude toaca. Se uită pe fereastră. Revine lângă cuier, ia o umbrelă... Nu se uită în oglindă, e grăbit. Se împiedică de un scaun. Îl pune la loc, lângă masă. Vede pe masă niște cărți de joc. Pachetul. Și patru „mâini" de cărți puse în fața celor patru scaune... Se uită, aproape pe furiș, privind întâi spre ușă, spre ferestre... Filează cărțile... Duce repede umbrela spre cuier, cu cărțile în mână; pune umbrela în cuier. Filează cărțile... Mâncând un măr.

STRABON: Ce măr dulce! Pas-parol? Niciodată! (*Se caută în buzunare, scoate niște bani, îi pune pe masă. Plusează.*) Pe de trei!... (*Liniște. Strabon așteaptă. Pune cărțile pe masă, se așază pe „cel de-al doilea scaun", ia cărțile „celui de-al doilea scaun", le filează... Atent.*) De ce l-am iubit eu pe Chiriță? Că niciodată nu-i dădea norocului un picior în fund! Întotdeauna își juca șansa! Pas-parol? Niciodată! zicea Chiriță. Mi-am însușit această lecția teribilă de viață și niciodată nu fug din fața!... (*Pune cărțile pe masă, se mai scobește în buzunar. Scoate un ceas.*) Plus ceasul!... (*Liniște.*) De ce m-a poreclit pe mine colegul meu Chiriță, în școală, Strabon? Pentru că eram foarte bun la istorie? Aș! Fiindcă mă uitam cruciș!... Strabism... Strabilică!... Bă, Strabilică, te uiți cruciș la mine... la fete, la cireș, la... la, la... muieri!... Te uiți la una și vezi alta! Altceva! Ce dracu, nea Strabone, tu ești un fenomen: vezi istoria câș!... (*Râde.*) Vezi timpul... lumea... aiurea!... (*Se oprește din râs. Tace. Solemn.*) Am spus: plus ceasul! (*Liniște.*) Până și Homer s-a întrebat: lumea are un început, un sfârșit? Și el, orbul, spunând că zeii – adică elementele, ce dracu! – sunt veșnic vii..., s-a și pronunțat pentru eternitatea lumii!... (*A trecut, aproape hoțește, pe scaunul „trei", a filat cărțile, s-a scobit în buzunare.*) Plus șapte chibrite! (*Așteaptă.*) Heraclit, Plutarh, Platon, Herodot, Diogenes Laertios, Aristotel, Palaiphatos... (*A trecut pe scaunul „patru".*) Pas-parol? Niciodată! (*Își rupe doi nasturi.*) Plus doi nasturi!... (*Liniște.*) Numai un tâmpit joacă pocher singur? (*Își pune haina în cuier; revine la masă, trece prin fața fiecărui scaun.*) Ei, acu' e acu'! Aceasta-i întrebarea! Cât? (*Se aude un motor de mașină.*) Despina?! Aglaia, Eva, Leopoldina, Ana, Liliana, Frusina?! (*Își pune pălăria în cuier, ia un ziar și citește, pe canapea...*) A explica miturile prin reducerea lor la niște fapte istorice, uneori banale, se poate numi, desigur, exegeză istorică, dar nu știu dacă... (*Mașina parcă s-a oprit în preajma casei; Strabon aruncă ziarul, ia un volum dintre cărțile așezate pe o măsuță, se întinde pe dormeză, citește...*) Cufundat în lectură! Prin dreptul ușii din spate, dintre flori și pomi înfloriți, o siluetă feminină!... Un peripatetician, din școala lui Aristotel, Palaiphatos, și-a făcut din exegeza istorică un nume... (*pași*)... un fel de nume... A aplicat-o miturilor lui Homer... și urmele ei le găsim și la Strabon, Heraclit, Plutarh...

DESPINA (*a ajuns în ușă*): Nu ține! Nu mai ține, Strabonică! Lasă istoria și ajută-mă să mă dezbrac... (*El citește, absorbit de lectură.*) Dacă nu, mă dezbrac singură! (*Se duce spre cuier, își pune umbrela în...*) Ah, fir-ar a dracului de oglindă! De ce n-o spargi, bre?! De câte ori mă uit în oglinda asta spurcată, mă văd mai bătrână!... de parcă îmi arată cum voi fi mâine... Strabon! Sparge oglinda, n-auzi?

STRABON: Sparge-o tu!

DESPINA: Știi că n-am curajul!... Că sunt superstițioasă!... Dar e așa cum îți spun eu: te vezi în ea încărunțind, devenind o mormâie!... Chipurile noastre îmbătrânesc în această...

STRABON: Dacă o privești uitându-te spre perete! Dar dacă o privești dinspre perete... dac-o privești din partea aialaltă!... Căci oglinda asta are două fețe!... Atunci te vezi întinerind!

DESPINA: Ridică-te de pe dormeză când vorbești cu mine!

STRABON: Și dacă nu mă ridic?

DESPINA: Vin lângă tine și-ți șifonez cămașa... Dă-ți jos cămașa când vorbești cu mine! Și nu mai umbla cu basme... legende, mituri, istorie, cioace!... Pune mâna pe mine, că n-am timp, intră în istoria contemporană! (*Râde.*) Nu râzi de ce spun eu? Sunt nebună?

STRABON: Nu ești.

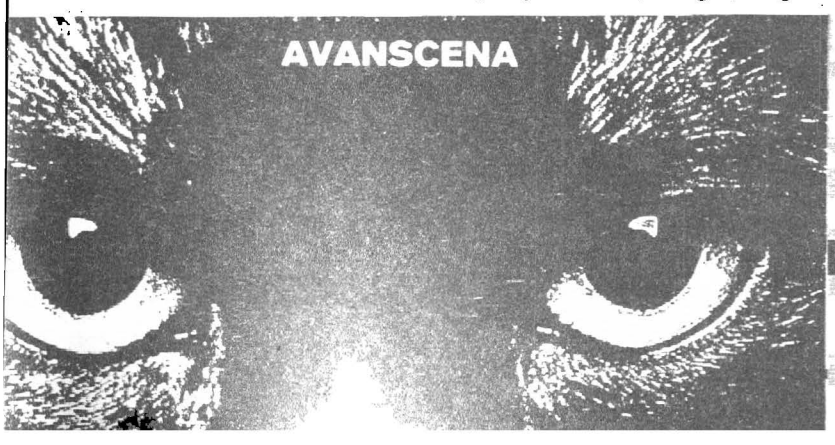
DESPINA: Ba sunt.

STRABON: Nu ești.

DESPINA: Sunt! Sunt închisă într-o oglindă cu două fețe! Așa am visat? Așa mă văd... ieșind din ea, când întinerind și venind în brațele tale, când îmbătrânind...

STRABON: Glumești, desigur...

DESPINA: Deci e o glumă să mă mai... să te mai țin în... Strabon, oglinda e mai afurisită decât istoria ta... decât labirinturile...



decât... M-am visat în oglindă, astă-noapte, mâncând mămăligă cu lapte în rai, acolo unde curg râuri de lapte şi malurile sunt de mămăligă!... Îţi dai seama cu cine vorbeşti, ce inconfundabilă şi de neînvins sunt, dacă am luat aseară cina în paradis?!

STRABON: Un vis!... (*Râde, se ridică.*) Înseamnă că aseară te-ai culcat flămândă şi-ai visat...

DESPINA: Te-am visat şi pe tine!

STRABON: Acolo?!... (*Se închină.*) Doamne păzeşte! E mai bine aici... mai joci o carte, mai te ispiteşte cel ficlean... (*O ciupeşte de fund.*) Nu te bucuri?

DESPINA: N-auzi nimic? Cineva... spune „Tatăl nostru"! Se roagă... Mai mulţi! E o sărbătoare, azi? Nu mă ciupi, nu pot să mă culc cu tine când alţii spun „Tatăl nostru"!

STRABON: Atunci, cară-te!

DESPINA: E maşina stricată, nu pot să plec! Am venit să mi-o pui la punct.

STRABON: Truc vechi! „Trabantul" tău, întotdeauna când ai venit la mine să-l repar, era perfect!...

DESPINA: Acuma este... este imperfect... (*Râde.*) Nu te pot face să râzi? (*Se uită la cărţile de pe masă.*) Ce-mi place mie la tine este acest joc... pe care-l joci uneori şi singur... această ambiguitate a ta, sau şiretenie, sau neputinţă de a ieşi din casa asta – şi din tine!... Nu? (*Filează cărţile.*) Oh, ce mister al fiinţei!

STRABON: Pleacă!

DESPINA: Înainte ai fost mai delicat, mi-ai zis: cară-te! Nu mă car! Soţul meu, marinarul, nu ne mai poate găsi... aici... Căci... căci a murit! (*Linişte; filează cărţile.*) Ţi-am mai spus? Nu m-ai crezut, nu mă crezi, crezi că moartea lui e un truc, crezi că moartea e un truc?!... (*A dat cu cărţile de masă.*) Dar am venit la biserică... (*arată spre bisericuţă*) să-i fac pomană... Să-i pun o cruce, nouă, de ciment!... Şi nu pot! Din cauza perioadei de tranziţie! Din cauza reformei... Mă asculţi? Unde vrei să fugi?

STRABON: Nu fug, vreau să mă bărbieresc... (*Intră în stânga.*)

DESPINA: Lasă uşa deschisă, puiule... (*Surprinsă, furioasă.*) Adică, eu mă bărbieresc?

STRABON: Nu, nu... Spui adevărul...

DESPINA: Minţi! Zici că mă bărbieresc – nu că nu spun adevărul, ci că mi-au crescut tuleie în barbă!... Am mustăţi, am îmbătrânit, vrei să mă rad?

STRABON (*revenind, cu spuma pe obraji etc.*): Draga mea...

DESPINA: Nu te linguşi, păgânule!

STRABON: Iubito, voiam să mă rad... să mă fac gigea... ca să...

DESPINA: Ca să ce?

STRABON: Ca să pot... asculta... mai destins... mai proaspăt... Cu ce te împiedică reformatorii, aceşti tehnicieni cu doctorate?!

DESPINA: N-ai auzit de privatizarea cimitirelor? Nu. Tu nu ieşi din casă! Tu eşti un...!

STRABON: Despina, nu te enerva!

DESPINA: Sunt calmă. Da... Privatizarea... Fie în regie autonomă, fie pe acţiuni, fie după varianta Cojocaru, fie după varianta Roman-Vătăşelescu-Dijmărescu, fie după modelul suedez, fie după cel japonez, fie după modelul Huşi-Buhuşi-Chişinău Criş, fie după experienţa românilor care muncesc cu ziua la curăţatul şi aranjatul cimitirelor în Serbia, pe-o colivă, treizeci de dinari şi o marcă, fie în orice fel – cimitirele din România vor ieşi din proprietatea statului şi de sub tutela bisericii şi se vor privatiza, intrând în beneficiul cetăţenilor. Mormintele vor fi altfel arondate, după alfabet, privatizarea lor va ţine cont atât de doleanţele morţilor – din testamente, care au! –, cât şi de opţiunile celor încă aflaţi în viaţă. Astfel că se va ajunge cu timpul la o planificare nu doar a spaţiilor destinate construcţiilor noi, dar şi la o planificare a ritmurilor în care moartea va munci, ca nici ea, sărmana, să nu aibă goluri de producţie, sau aglomerări nedemne de intrarea noastră în Europa. Şi ea se va privatiza, va ţine cont de economia de piaţă... (*Strabon râde în baie.*) Râzi, păgânule, de suferinţa mea, de ce spun, de moarte?!...

STRABON: Despina!

DESPINA: Gura! Transferând toată puterea ţării asupra cetăţenilor, guvernul şi-a îndeplinit, şi în cazul cimitirelor, programul său de desăvârşire a democraţiei... Se va termina, astfel, şi cu pilele – în privinţa acordării unor spaţii cavoistice mai centrale, se va pune capăt bacşişurilor date cioclilor, ca să te îngroape, ţiganilor, ca să nu-ţi fure florile de pe mormânt... se va întemeia o ordine care îi va mulţumi pe cei morţi, dându-le certitudinea egalităţii în drepturi! Astfel, morţii din România o să fie primii români care o să intre în Europa – astfel morţii din România vor fi fericiţi!...

STRABON (*vine din baie, freş*): Eşti nebună.

DESPINA: Eu ţi-am spus întâi că sunt nebună, şi nu m-ai crezut. Sunt – dar şi ei sunt... Şi oglinda este, şi timpul este... Fiindcă – atenţie!! – l-am întâlnit pe Titi! Titi mi-a vorbit despre privatizarea cimitirelor!

STRABON: Titi, mortul?

DESPINA: Da, a înviat, l-am întâlnit!...

STRABON: Titi, soţul tău?!...

DESPINA: Să nu spui că soţul meu era mort şi când era viu!

STRABON: Tu mi-ai spus... atunci...

DESPINA: Poate... Dar acum e viu! L-am văzut!

STRABON: Imposibil!

DESPINA: Şi eu spun că e imposibil! Dar e posibil doar dacă... dacă eu sunt nebună!

STRABON: Draga mea, eu ştiu că tu în tinereţe...

DESPINA: Acuma nu mai sunt tânără?

STRABON: Ba da! Ştiu că... mi-ai povestit cândva... că atunci când jucai teatru...

DESPINA: Am jucat teatru ca amatoare!

STRABON: Desigur.

DESPINA: N-am fost niciodată profesionistă.

STRABON: Desigur. Dar ai tânjit...

DESPINA: Nu!

STRABON: N-ai visat?!...

DESPINA: Nu. Mă confunzi!

STRABON: N-am cu cine!

DESPINA: Ba da... cu vreuna care... a intrat în oglinda asta... cândva... şi-a rămas acolo... şi vine doar noaptea, pe întuneric.. îi auzi paşii... îi... (*Plânge.*) Sunt nebună, iartă-mă.

STRABON: De-ai fi nebună, nu ţi-ai cere iertare. Dar... bine, bine!... eşti nebună!... Însă atunci, cândva... ca amatoare, în piesa... „Oglinda cu două feţe..."

DESPINA: Sau „Casa cu două uşi..."

STRABON: Sau „Casa cu două uşi", sau...

DESPINA: ...sau „Ziua satanică"...

STRABON: Vezi că-ți amintești? (*Revenind din euforie.*) Desigur, și nebunii au amintiri!

DESPINA: Mai scurt! Că soseşte soţul meu şi te taie cu satârul!... E bucătar pe vaporul „Progresul românesc"... Sau aşa ceva... Ceva cu progresul! Ce voiai? Că tu, ca un istoric ratat, ai rămas cu mania datelor concrete... Mai bine mai uitai...

STRABON: Niciodată! Şi având memorie... nu sunt nici fatalist... Şi nici nu zic precum corbul...

DESPINA: Care... Corbu?!

STRABON: Nu mă întrerupe, te rog! Niciodată! Căci corbul, când cineva... În sfârşit, când erai amatoare... Ce voiam să spun? Aha! Spuneai că piesa era... era rotundă!... Neîntreruptă... Se putea întrerupe oriunde, oricând... Şi putea fi începută de oriunde, oricând, căci tot avea un înţeles perfect! Că totul este o continuă...

DESPINA: Am spus eu zădărnicie, tâmpenie?... Iubire?... Nebunie?... Dumnezeire? Drăcovenie?

STRABON: N-ai spus!

DESPINA: Trebuia să spun! Uite, acuma, nu pe scenă, ci în viaţă, bre!...

STRABON: Mie-mi spui bre?

DESPINA: Ţie, oricui, lumii: Bre, l-am văzut pe Titi! Am discutat cu soţul meu, cu mortul!

STRABON: Imposibil! Adică nu, este posibil...

DESPINA: Dacă eu sunt luli!

STRABON: Nu, dacă vrem să înţelegem circuitul elementelor... eternitatea elementelor... a sentimentelor... a zeilor...

DESPINA: Du-te dracului!

STRABON: Nu fi superficială!

DESPINA: Dar nici tu nu încerca să mă faci că sunt cu minţile întregi! Ce elemente, ce zei? Nu trăim printre zei, puiule!

STRABON: S-o luăm încet...

DESPINA: Lasă-te de... explicaţii... de metoda istorică!...

STRABON: Nu mă pot lăsa! Ştiinţa a demonstrat...

DESPINA: N-a demonstrat nimic în privinţa învierii morţilor! (*Pauză scurtă.*) A, poate crezi că Titi n-a murit? Posibil... Asta, da... Dar a murit, i-am mâncat coliva.

STRABON: Dincolo de lumea noastră... vizibilă... trebuie să mai fie ceva...

DESPINA: Viermii.

STRABON: Nu bagateliza... Omul nu poate cuprinde toate tainele timpului, cosmosului... (*Filează o carte.*) Deocamdată.

DESPINA: Da... Poate ai dreptate! Ar mai fi o şansă, ca să nu fiu ţâcnită!

STRABON: Să fiu eu?...

DESPINA: Să fiu şi eu moartă, şi să mă vezi tu... A, asta nu ţi-ar convenil Şi nici să fim amândoi... pulbere... şi să voiajăm spre lună, prin aer!... Nu ţi-ar conveni, te văd! Uită-te în oglindă, să te vezi şi tu cum arăţi!

STRABON: Nu mă uit! De altfel, de când mi-ai adus... drept cadou... oglinda asta care a fost... decorul... în piesa „Oglinda cu două feţe"... Nu m-am uitat niciodată în ea! (*Aruncă pe masă cărţile.*) Ful de aşl! Ah, n-al cu cine juca! Unde eşti, Chiriţă?!

DESPINA: Chiriţă e în Germania. Dar noi unde suntem?

STRABON: La mine în casă... aşteptând să-ţi repar „Trabantul"... şi aşteptând să nu vină bărbatu-tău, mortul!

DESPINA: Dacă el vine, înseamnă că nu există moarte! Că suntem fiinţe eterne, Strabon! Vai, ce cruciş te uiţi la mine! Ca şi cum ţi-aş spune că, neexistând moarte, nu există nici viaţă... Dar aşa ceva numai o nebună îţi poate spune. Şi eu îţi spun asta, Despina. Deci Despina e nebună, poţi zice tu.

STRABON: Nu zic! Să ne rugăm lui Dumnezeu să ne scape de cele diavoleşti... Da, aud şi eu... cum spun unii „Tatăl nostru"! (*Linişte...*) Se aude... Da, se roagă. Au nevoie de... de catharsis... De purificare. Până şi la teatrele de amatori... spectatorii vin să se purifice... (*Se roagă.*) Tatăl nostru...

DESPINA: Ce faci?! Eu vin la tine, cu iubire, să... Iar tu te rogi lui Dumnezeu?!

STRABON: Tu nu te rogi, nu simţi?...

DESPINA: Purgare non est necesse!

STRABON: Poftim?!

DESPINA: Nu este nevoie de curăţire... de purgare... de purificare!... Nu!

STRABON: Atunci bagă maşina în garaj... garajul de sub casă, că altul n-am... Şi aşteaptă-mă!

DESPINA: Iar mă dai afară?! N-ar fi mai bine întâi să... să mai discutăm ceva şi pe urmă...?

STRABON: Nu! (*Se închină.*) L-am văzut!

DESPINA: Pe cine?

STRABON: L-am zărit printre morminte! ... Pe Titi!...

DESPINA: Vai! (*Fuge pe uşa ce dă în spate, furişându-se printre flori etc.*)

STRABON: Am scăpat!... (*Îşi suflecă mânecile, se aşază la masă. la cărţile, filează.*) Pas-parol? Niciodată! (*Se aud paşi prin grădina-cimitir.*) Cine umblă prin iarbă? Verdele grădinii-cimitir, rozul trandafirilor, albastrul cerului!... Există o tensiune între aceste culori şi un echilibru! Aerul, transparenţa aerului parcă ar fi nimicul însuşi! Dacă n-ar fi spaima din el... din acest nimic!... (*Strigă.*) Cine e acolo? (*Nu se mişcă.*) Ce nu se vede... acel ins care nu se vede, dar mişcă tufele de trandafiri, acest ins invizibil, acest soţ... mort... viu... perfect limitat, căci i se aude răsuflarea, şi perfect... fără limite, neţărmurit... (*Surâde.*) Îmi fac curaj? Un adulter? Eu, amantul doamnei?... Cum o cheamă? Nici nu-mi mai aduc aminte de ea! (*Se aşază în genunchi, se roagă.*) „Tatăl nostru"... Nu ţine! Să mă revolt?... Faţă de cine? Să fiu deznădăjduit! Ah, asta e mai ieftin! Sunt deznădăjduit, deprimat, dezolat... căci nu mai există nimic sigur, că această afurisită de realitate, ca şi visul... sunt un ra... Pardon! Sunt un!... Pardon! Stânga cu dreapta, susul cu josul, extremele – se ating. Sunt la fel. Râsul-plânsul. Dumnezeu şi... (*tare*) Satana! Asta mă face mai curajos... (*Războinic, către grădină.*) Mi se rupe în paişpe! Ieşi de-acolo, dacă eşti... Ei, n-o să te visez. Am visat astă-noapte haine roşii – şi-o să-mi meargă azi bine! Da, da, nu se ştie cine pe cine urmăreşte, iubeşte, omoară... Ca într-o poveste. Vreau să visez că mă îmbrac în haine împărăteşti – ca să am noroc! (*Linişte.*) Nu e nimeni, totul e o părere... (*Îşi pune pălăria pe cap, filează cărţile de la „scaunul doi".*) Plus ceasul, am spus! (*Fără să se uite spre oglindă, o arată cu mâna dreaptă.*) Cine iese din oglindă, cine intră în ea? Nu aud bine... Aud doar cum luciul oglinzii îşi reface frumuseţea, în tăcere... Cine

eşti? (*A apărut, prin chepeng, Despina.*) Trebuie să ne reducem spaimele... la nişte proporţii rezonabile, apropiate de realitate... Să coborîm pe pământ. Pentru Ephoros, Pythonul de la Delfi, nu fusese decât un tâlhar, numit „Dragon", ucis de Apolon în ascunzătoarea de pe coastele Parnasului. Strabon. „Ziua satanică", piesă... (*Surâde; retoric.*) „Casa cu două uşi"...

Una duce spre cimitir.
A doua este întotdeauna închisă.
Nu pot ieşi din casa mea
De teamă că n-o să mă mai pot
Înapoia niciodată.
E ca şi cum aş încerca să ies
Din propria mea piele
Care s-ar zbârci, apoi,
Şi nu m-ar mai încape.
(*Scârţâitul chepengului; scurtă pauză.*)
Oricine poate intra la mine în casă
Venind pe uşa deschisă,
Care dă în curtea bisericii,
De unde începe cimitirul.
Intră spre seară, cu lumânări
Aprinse în mâini, persoane
Pe care nu le-am văzut niciodată.
Bate clopotul, stins,
Şuieră vântul, printre crucile
Putrezite. Nimic nu schimbă
Peisajul din jurul casei.
Soarele mereu e în amiază
Trecând prin geamul uşii în
Chise, ca printr-un tifon.
Luna mereu e în vârful prunului
De la căpătâiul mitropolitului.
(*Se aud paşi, voci rugându-se.*)
Pe tatăl meu îl aud cosind iarba,
Ascuţind coasa cu gresia udă
Şi zicând: „Tatăl nostru carele
Eşti în ceruri, Dă-ne nouă
Pâinea noastră cea de toate zilele".
Mama spală cearceafurile, le
Întinde pe gardul din flori de liliac
Şi zice: Tatăl nostru, carele
Eşti în ceruri, dă-ne nouă
Pâinea noastră cea de toate zilele.
Fratele mai mic, sora mai
Mare, vecinul din dreapta,
Cel din stânga, unchiul Va-
Sile, unchiul Silică, stau
În genunchi în iarbă şi
Se roagă tatălui din ceruri
Să le dea pâinea cea de toate zilele.
Ţiganca plină de aur la gât,
Pe care a muşcat-o o albină
De obraz, croitorul şi notarul
Spun: Tatăl nostru carele
Eşti în ceruri – şi aşteaptă
Pâinea cea de toate zilele.
Astfel cu constat cu bucurie mare
Că sunt frate cu croitorul,
Cu paracliserul... Cu soră-mea şi
Frate-meu sunt de două ori
Frate, o dată după tatăl
Cel de pe pământ, a doua
Oară după tatăl din ceruri,
Cel care ne iartă pentru
Greşealile noastre...
Sunt frate cu mama, cu
Notarul, cu ţiganca,
Cu unchiul Vasile, cu
Unchiul Silică şi cu toţi
Cei ce stau cu genunchii în iarbă
Şi se roagă pentru pâinea cea de toate
Zilele şi pentru iertarea păcatelor,
Astfel că tu, care apari
Cu flori în mâini, cu trandafiri
Sălbatici în mâini, prin fereastra
Deschisă, şi spui că eşti iubita
Mea, eşti şi sora mea!
Ce putem noi face împreună,
Decât să ne rugăm tatălui din cer
Să nu ne ducă în ispită?!

DESPINA: Putem să-l rugăm şi să ne
Ierte pentru păcatele noastre.
STRABON: Şi să ne izbăvească de cel ficlean?
DESPINA: Desigur. Dar noi încă n-am păcătuit!
STRABON: Eşti sigură? (*Despina a intrat pe fereastră, cu flori etc.*)
DESPINA: Da, frate al meu întru tatăl
Din ceruri! Dar cum
Să facem noi să ne scăpăm
De acest blestem?
STRABON: Care?
DESPINA: De-a avea un tată ceresc...
STRABON: Nu vorbi blăstămăţii! Sau eşti atee?
DESPINA: Eu sunt nebună!
STRABON: Serios?
DESPINA: În general, cei care-şi pierd minţile, nu-şi dau seama când şi le-au pierdut. Eu ştiu precis când mi le-am pierdut! Când te-am văzut pe tine întâiaşi dată! Sunt nebună după gura ta, după...
STRABON: Deci eşti îndrăgostită, nu ţâcnită! Astâmpără-te! la mâna de pe mine! Ce vrei să-mi faci, soro?
DESPINA: Tu vreau să-mi faci!
STRABON: Eu!...
DESPINA: Da, să-mi repari maşina... Să-mi pui la punct carburatorul. Să-mi reglezi acceleratorul... Nu e o glumă ieftină! Nu eşti mecanic? Mi s-a spus că eşti mecanic! Nu eşti tu?...
STRABON: Nu! Pleacă!
DESPINA: Nu! Rămân! Am văzut că ai sculele necesare... Nu fă pe trântorul! Treci la muncă!... Ce dracu, n-o să lucrezi de pomană, te plătesc!
STRABON: Eva!...
DESPINA: Nu mă cheamă Eva!
STRABON: Aşa te cheamă! Cel puţin aşa mi-al spus ieri.
DESPINA: Azi mă cheamă Despina!

STRABON: Despina, şi eu am să te iubesc, dacă o să te cari!

DESPINA: N-am cu ce mă căra, nu-mi merge „Trabantul", mi-a secat bateria, nu se mai aprinde... Fă-o, te rog, să se aprindă... Şi plec! Glumesc. N-o să plec. Întâi o să-ţi plătesc. Cum vrei tu, în lei, în valută, în natură. Nu vrei dolari?

STRABON: Nu. Draga mea...

DESPINA: Nu-mi spune dragă, dacă!...

STRABON: Dacă ce?... Draga mea, azi e 12 iunie, ziua misterelor! N-ai citit horoscopul zilei?

DESPINA: Nu.

STRABON: N-ai citit ce-a spus cunoscutul astrolog sovietic...

DESPINA: Nu!

STRABON: Îţi spun eu. După calculele şi prognozele acestui...

DESPINA: Nu mă interesează.

STRABON: Trebuie să te intereseze.

DESPINA: Nu mă interesează!

STRABON: Trebuie! La 12 iunie, a.c., două planete, Saturn şi Jupiter, se vor afla în opoziţie.

DESPINA: În opoziţie?

STRABON: Asta înseamnă o nouă polarizare a forţelor în societate şi începutul unui ciclu în prezenţa unui număr uriaş de forţe distructive, indicate de juxtapunerea lui Jupiter şi Marte sub semnul Leului. O atare situaţie poate fi comparată numai cu ceea ce s-a întâmplat la începutul lui 1917...

DESPINA: Crezi că va fi la toamnă o nouă revoluţie în octombrie?

STRABON: Nu suntem scutiţi de un nou Octombrie roşu!... spune astrologul sovietic.

DESPINA: Dar până în octombrie ai timp să... să!...

STRABON: Nu te apropia de mine! Azi, în special în prima parte a zilei, ziua de azi e legată de... de aşa-zisa „a 29-a zi satanică a lumii"!

DESPINA: Ce-i asta?

STRABON: Nu ştiu! Ceva cu Satana, oricum! Ziua aceasta satanică încă din antichitate era caracterizată ca prezentând pericolul dezlănţuirii forţelor întunericului.

DESPINA: Atunci e foarte bine! Mă voi dezlănţui!

STRABON: Cum?!...

DESPINA: Foarte bine!... Venind spre tine cu cine crezi că m-am întâlnit lângă cofetărie?... Cu dracul! Da, nu râde... Şi nu mă fă nebună! Am crezut că m-am dilit când i-am văzut cornişele sub şepcuţă, şi codiţa!... Dar acuma totul se explică – dacă azi e ziua satanică... O fi onomastica lui! Sau nu crezi că l-am zărit?

STRABON: Ţi s-a părut.

DESPINA: Nu mi s-a părut.

STRABON: O iluzie... Poate surmenajul... Poate o reacţie!... din cauza rugăciunilor prea multe pe care le-ai rostit azi!

DESPINA: N-am rostit nici o rugăciune.

STRABON: Poate subconştientul – din cauza faptului că n-ai rostit nici o rugăciune!

DESPINA: L-am zărit apoi printre morminte.

STRABON: Dacă astăzi ar fi 13, aş înţelege! 13 – numărul dracului... Poate astrologul a exagerat!... Vrei un ceai?

DESPINA: Nu mă potoleşti cu un ceai!

STRABON: O cafea?

DESPINA: Cafeaua s-o bei tu! Îmi face tahicardie, fapt ce mă incomodează în momentele mele de percuţie...

STRABON: Percuţie?

DESPINA: Da, percuţie intelectuală. Acuma vreau să-mi vorbeşti despre Satana. (*Se întinde pe canapea.*)

STRABON: Te întreb deschis: cine era?...

DESPINA: Cine?

STRABON: Dracul!

DESPINA: Cine să fie? Soţul meu! Ştia c-o să vin aici, la tine, şi m-a urmărit... „Trabantul" meu fiind hodorogit, m-a urmărit cu bicicleta!... Iar mai înainte, când am intrat în grădină, el s-a furişat printre morminte... Cred că e la uşă!

STRABON: Ce e de făcut?

DESPINA: Spune-i că eşti mecanic auto şi că eu am venit la tine să-mi reglezi tacheţii... să-mi umfli roţile... Ah, sunt glume ieftine?

STRABON: Da.

DESPINA: Atunci n-are decât să intre şi să ne afle aici – şi să ne spintece cu satârul... Ştiai că e bucătar pe un vapor de prins peşte oceanic?!

STRABON: Nu ştiam.

DESPINA: Ţi-am spus ieri! Taie capul peştelui merlucius şi cu latul palmei!

STRABON: Nu mi-ai spus.

DESPINA: Ai uitat. Dar te iert. Ai uitat fiind cuprins de amor. Ieri a fost o sărbătoare a simţurilor...

STRABON: Unde?

DESPINA: Aici, la tine în cameră.

STRABON: Am uitat.

DESPINA: Firesc. Trebuie să ne retrăim sărbătorile... Vino, puiule...

STRABON (*privind spre grădină*): Nu te cunosc!

DESPINA: Asta să i-o spui lui Titi, nu mie!

STRABON (*jovial, privind spre uşă*): Cine e Titi? Soţul?

DESPINA: Diavolul Titi. Ah, uite-l că intră... Titi, dragă, ai văzut Trabantul la poartă şi ai intrat... Bine-ai făcut! Dumnealui face politică discriminatorie... Nu vrea să-mi repare maşina! Crede că sunt cu ţărăniştii! (*Intră Titi, agale, în maiou.*)

STRABON: Doamnă, nu cred nimic! Nu vă cunosc! Şi nu repar nici o maşină, nu umflu nici o roată...

TITI: Dar atunci de ce mai ţineţi firma la poartă?

STRABON: Ce firmă?

TITI: Firma!... Scrie: „Vulcanizez"! „Strabon S.A."

STRABON: Azi nu vulcanizez! Azi Saturn şi Jupiter... stelele...

TITI: Domnule, nu te lua după stele! Mint.

STRABON: Domnule Titi, vă cred. Dar azi mă repauzez. Tocmai îmi făceam rugăciunea când a intrat doamna...

TITI: Sunteţi sâmbetist?... adventist? pocăit?... Mă rog, puteţi fi de orice religie, pentru mine religiile n-au nici o importanţă.

STRABON: Sunteţi ateu?

TITI: Eu?

STRABON: Da. Sunteţi ateu?... din convingere?...

TITI: Din născare. (*Râde.*) Aşa cred.

STRABON: Şi nu simţiţi niciodată nevoia să vă rugaţi?...

TITI: Niciodată. N-am avut asemenea chemări şi asemenea bucurii... Dar... Dar mi-aţi face o mare bucurie dacă i-aţi repara nevestei mele maşina... Vă rog să!...

STRABON: Domnule Titi, vă rog să nu mă rugaţi.

TITI: Domnule, nu numai că vă rog, dar vă şi plătesc. Grasl Chiar în dolari! Nu ştiu dacă v-am spus, eu sunt marinar... Tai

merlucius cu latul palmei. Așa! Pac! (*Lovește, pe masă, un merlucius imaginar.*)

STRABON: Dacă mă rugați, nu pot să vă refuz...

DESPINA: Să ieșim atunci în garaj și să...

TITI: Eu pot rămâne aici, să vă privesc colecțiile acestea de fluturi de varză... Sunt fluturi de varză, da?

STRABON: De varză. Ieșim prin chepeng, în garaj, doamnă... Căci eu nu obișnuiesc să ies din casă pe ușă...

TITI: Nu?

STRABON: Știți, o ușă e închisă, cea de la intrare, iar a doua... asta... dă spre cimitir... Și sunt superstițios!

TITI: Ei, o ușă care duce către... viața de dincolo! Vai, chiar sunteți superstițios!

STRABON: Dumneavoastră, nu?

TITI: Niciodată!

DESPINA: Băgăm mașina în garaj, îi reglează tacheții...

TITI: Nu uita vulcanizatul, domnule!... Plătesc gras! Succes!

STRABON: Nu vreți să-mi dați o mână de ajutor?

TITI: Niciodată!

STRABON: Atunci înseamnă că sunteți un om fericit!...

TITI: Eu?!

STRABON: Nu sunteți? Dar cum o duceți... (*deschide chepengul*) așa... în viață?

TITI: Navigabil. Nu-ți fă probleme. Pune tacheții la punct... Ah, ce fluturi! Și eu am vrut în tinerețe să mă ocup de fluturi! Eh! Tinerețea!... Am fost tânăr și prost, domnule! Dar tinerețea a trecut... Succes! (*Despina și Strabon ies prin chepeng.*) Doamne Dumnezeule, el crede că este amantul! Se înșală. În realitate, ea este amanta lui. Căci ea este Satana... Eva este – și a fost! – Satana. Bietul om, o strânge acum în brațe și nu observă cum îi cresc coarnele... Crede că mă înșală! Fiindcă e nebun... fiindcă nu știe că în realitate el este soțul ei... N-are memorie, domnul Strabonel! Normal! Dacă soții ar avea memorie, ar trebui să divorțeze în fiecare săptămână de șapte ori. Ei, de șase ori!... De cinci... (*Apare Strabon.*) Gata? Așa de repede ați rezolvat totul?

STRABON: A fost un fleac...

TITI: Și Despina?

STRABON: Care Despină?

TITI: Soția mea... cu care ați mers să-i reparați mașina...

STRABON: N-o cunosc.

TITI: Și nici n-ai cunoscut-o?

STRABON: Niciodată.

TITI: În nici un fel?... Adică nici n-ai văzut-o?...

STRABON: Niciodată.

TITI: Domnule, dumneata ți-ai pierdut memoria! Despina... soția... care a fost soția dumneavoastră... și amanta mea... Care a fost soția mea și amanta dumitale?... Nu-ți aduci aminte de ea – oricum aș spune c-a fost?! Dar ești completamente gâgă!

STRABON: Nu te înfuria, domnule Titi.

TITI: Mă înfurii, nu-mi poți comanda tu să nu mă înfurii!

STRABON: Dumneata, nu tu!...

TITI: Tu!

STRABON: Vezi că... Sunt marinar de cursă lungă și tai capul peștelui merlucius cu dunga palmei!... Așa! Poc!

TITI: Nu mă sperii...

STRABON: Roagă-te lui Dumnezeu să nu mă înfurii... Roagă-te, am spus.

TITI: Ce să spun?

STRABON: Spune „Tatăl nostru"...

TITI: Tatăl nostru... carele ești în ceruri...

STRABON: Tatăl nostru carele ești în ceruri... Mai departe, frate.

TITI: Frate?

STRABON: Da, toți care avem același tată suntem frați. Dă-ne nouă pâinea... Hai!

TITI: Dă-ne nouă pâinea noastră cea de toate zilele... Aici mă opresc!

STRABON: Bine, e destul! Încă n-ai păcătuit... Încă nu te-a ispitit cel viclean!... Încă nu l-ai cunoscut pe diavol! Ești curat! Hai să te pup, frate.

TITI: Și Despina?... Și pe ea ai învățat-o să se roage... în garaj?... O fi obosit de atâta...! Vai, Despina e și ea sora noastră!

STRABON: Da?

TITI: Da, dacă se roagă aceluiași tată!... Suntem frați... nu putem păcătui...

STRABON: Păi, vezi?!...

TITI: Îți mulțumesc, frate! Pot să-ți sărut mâna, ca unui frate mai mare?...

STRABON: Numai papei i se sărută mâna... Dar și fraților. Da, sărut-o, Titi... Și du-te pe mări!... Du-te pe pustiile întinderi ale apelor...

TITI: Ce zi frumoasă, domnule Strabon!...

STRABON: Ce zi sfântă, domnule, Titi!...

TITI: Dar... dacă... dumneata mi-ai ucis soția în garaj?

STRABON: Atunci o s-o găsești, în garaj, moartă...

TITI: Diavole, mi-ai ucis soția! Nu?

STRABON: Niciodată. S-a sinucis. De fericire. Ca să nu mai cunoască, mâine, uitarea, bătrânețea... Pensia!...

TITI: De ce, Despina?!... (*Plânge.*) În România sunt pensii până la 500 de lei... Unii au și 1 000 de lei, și 1 500! Dar nu banii aduc fericirea! Cu 500 de lei un pensionar poate să facă rost de doi dolari! Dintr-o pensie de 1 000 – patru dolari și niscaiva firfirici... Cu patru dolari poți cumpăra patru cutii de bere străină, și-ți mai rămân firfiricile pentru mâncare, chirie, îmbrăcăminte, gaz, electricitate, telefon.

STRABON: Ei, dar nu toți au telefon!

TITI: Poți trăi și fără el, și fără electricitate, dacă te culci cu găinile, și fără chirie, alimente – dacă ești mort! Însă e mai dificil în România să mori, decât să trăiești!

STRABON: De trăit poți trăi ca în basme! Bunăoară, cumperi pe doi dolari două kilograme de mere și te hrănești din aceste produse fermecate până la adânci bătrânețe! (*Când trece prin dreapta oglinzii, are barbă. Când trece prin stânga, e mai tânăr. Spre uimirea sa!*) Două kilograme de mere... de aur sunt ceva! Poți să cumperi pe niscaiva firfirici și doi-trei căței de usturoi, pe care să-i porți la gât, să te ferească de boale și de spital, și să-ți aducă noroc!

TITI: Mai ales noroc!

STRABON: La noi e mai dihai decât în Europa, Asia, America, Australia!... Cine își mai poate permite, în lume, să trăiască din câțiva dolari pe lună? Aceasta e întrebarea.

TITI: Nimeni. Acesta e răspunsul.

STRABON: Pensionarii noștri își permit!

TITI: Și încă trăiesc bucuroși foarte!

STRABON: Ce mere dulci (*Mănâncă.*) Din spaimă de moarte, românii au ajuns nemuritori! Preferă, din lipsă de alte cele, să trăiască din mere fermecate!

TITI (*înghiţind în sec, privind merele scoase de Strabon din buzunare etc.*): Nici vorbă să se gândească pensionarii români la moarte! Despina, ce-ai făcut? Cine îndrăzneşte azi să moară şi să dea opt mii de lei pe un sicriu? Adică pensia pe opt luni... sau pe şapte luni! Să iei pensia pe opt luni – ca să mori o singură dată? Şi pe lângă copârşeu, mai trebuie plătit popa, în dolari!... Şi coliva, bomboanele... Căci pomana mortului a ajuns o utopie!

STRABON: Aşa că suntem mândri de fericirea noastră! Mândri că pe pământul României s-a împlinit visul de veacuri al omului – nemurirea!

TITI: Deci!... Despina nu a murit?!

STRABON: Nu. Veniţi popoare, oameni de pretutindeni, veniţi să vedeţi cum arată fericirea de doi dolari! (*Îi dă un măr.*)

TITI: N-a murit Despina! Trăiască Despina! Uite-o!... culege flori!... (*La ureche, lui Strabon.*) Dar eu... eu am scăpat! Eu sunt mort... de mult!... (*Iese surâzând.*) Sâc-sâc! (*Se înţunecă uşor.*)

STRABON: Dacă ăsta e...? (*mort?*) ...înseamnă că eu sunt lili la balcon?! (*Bate o toacă.*) Ce întuneric vine... peste verde... peste roz... Ce tensiune a culorilor! (*Afară se aud şuşoteli. Bate un vânt peste grădină etc. Strabon închide uşa.*) Te pomeneşti că vor să vină peste mine?... Ăştia?... Titi, merlucius! Că i-am reglat Despinei tacheţii! (*Baricadează uşa. Dar întunericul creşte... Bătăi în uşă, glasuri.*) Ah!... Şi eram fericit, mâncând mere! Vor să-mi ia cărţile de joc, dormeza... Nasturii? Oglinda, pălăria... Mizerabilii! Mă înghesuie morţii?... Sau sunt nişte bagabonţi, în viaţă?... Tatăl nostru!... S-o şterg!... Mă ascund! (*Deschide chepengul. Retoric.*) *Regele Demetrios... (Recită din Kavafis, uşor retoric.*)

Când îl abandonară macedonenii, vrând
în locul lui pe tron să urce Pyrros,
Demetrios (era un suflet mare)
nu s-a purtat regeşte – cel puţin
aşa se spune. Aruncă deoparte
haina-i de aur, aruncă şi scumpa
(*se execută*)
încălţăminte purpurie – şi în grabă,
punându-şi strai umil, în lume
se pustii fugind. Ca un actor
Ce, încă înainte de a se lăsa cortina,
îşi schimbă costumaţia şi pleacă.

(*Iese – prin chepeng. Întunericul progresează. Vântul. Bătăile în uşă! Strigătele!... Uşa se clatină – cade!... Poc. Paşi! Şuşoteli prin beznă!... Râsete... Forfotă. Un blitz! La masă: patru inşi joacă poker, femei cu pălării de epocă dansează etc. Întuneric. Apoi, lumină: personajele din scenă, multe – şi grădinari, machiori, luminişti etc! – se opresc, într-o scenă... mută! Întuneric! Forfota se reia! Se aude o oglindă spărgându-se... Ca şi cum cineva s-ar înghesui să dispară, de frica luminii... Lumină. Scena e goală. Uşa dinspre grădină, deschisă. Strabon – în timp ce începe să bată toaca, în depărtare – îşi pune o pălărie pe cap etc. Mâncând mere.*) Ce măr dulce!... Pas-parol? Niciodată!

Vineri, 14 iunie 1991

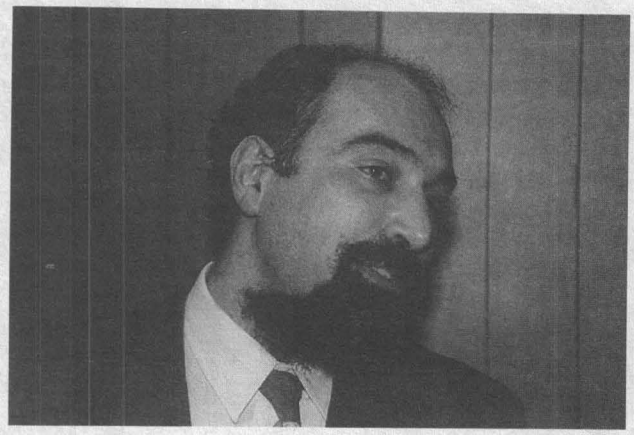
DIALOGURI SECUNDE

LUMINA FRAGILĂ A ACTORULUI

– interviu cu Varujan Vozganian –

❑ **S-a spus că „teatrul este un loc mic, în care se joacă însă marea istorie a lumii". Aţi avut, ca spectator, această revelaţie?**

■ Cred că arta trăieşte laolaltă cu oamenii fără ca ei să-şi dea seama. Viaţa este un amestec de artă şi non-artă, şi când spun non-artă nu mă gândesc la valorile estetice, ci la cele umane. Teatrul – ca instituţie care „preia" viaţa şi o închide în convenţii – captează jocul secund al existenţelor, iar dacă e bine făcut, numai atunci reface izvorul din care a plecat. Întotdeauna, arta porneşte din viaţă şi îşi păstrează trăsăturile autentice, redevine viaţă. Teatrul este o lume care conţine toate lumile trecute, într-o stranie omotetie, situându-le într-un paralelism sugestiv.



Suntem contemporani, trăim laolaltă cu neguţătorul din Veneţia, cu eroii tragediilor antice...

❑ **Sub ce semn se produce acum întâlnirea cu tragedia antică? Este o întâmplare sau un simptom ce indică o criză a realităţii?**

■ Tragedia antică are un anumit sens profund pe care noi îl resimţim cu intensitate: cel al predestinării, al implacabilului. Acolo, lucrurile erau mult mai „simple": ştiai de unde vine blestemul sau binefacerea. În treacăt fie spus, zeii nu aveau două lucruri pe care oamenii de azi le au: nu ştiau ce este durerea (în primul rând cea fizică) şi nu ştiau să râdă. În schimb, duşmăneau, pedepseau, hotărau destine. Oamenii ştiau sau îşi închipuiau cine este în spatele lucrurilor. Noi acum nu mai ştim cine face jocurile; trăim tragedii şi ne închipuim zeii, răi sau buni. Aceste lucruri leagă ficţiunile dramatice de realităţi. Şi mai există ceva care le leagă: profunzimea suferinţei. În ceea ce priveşte fericirea sau suferinţa, omul n-a învăţat nimic în plus, de mii de ani: le trăieşte la fel de profund, deşi ele se repartizează psihologic în alt mod.

❑ **Se poate pune, prin teatru, un diagnostic al realităţii?**

■ Vă voi da un răspuns indirect. Literatura de tranziţie a dezamăgit. Scriitorii par a nu fi avut intuiţia posterităţii, adică să scrie ca şi cum n-ar muri niciodată sau ca şi când nu i-ar interesa ce se va întâmpla după moarte. Astfel încât, adesea, sertarele s-au dovedit fie goale, fie pline cu hârtii care semănau cu cele care erau pe birou. Nu avem o literatură de tranziţie care, pe de o parte, să arate ce a fost şi să elimine nostalgiile

unora, iar pe de altă parte să ofere un comentariu asupra lumii de acum și să sugereze răspunsuri la întrebările pe care le avem. Mă doare adevărul că literatura, cartea, spectacolul de teatru erau mult mai respectate înainte de către public. Nu cred că există un impas al surselor de inspirație – realitatea e foarte darnică. Găsim în jurul nostru un număr foarte mare de tipologii umane, lumea chiar te îmbie s-o tratezi cu ironie (nu cu una batjocoritoare, pentru că nu poți ironiza, așa, suferința). Cei care scriu nu mai au fie răgazul, fie îndemânarea ori constrângerea de a fi atât de „lăuntrici" ca înainte; nu mai au timp să caute în ei înșiși. Fac politică, în jurul unei cafele. Și sunt ceea ce se cheamă „omul concav", adică au centrul de greutate în afara lor. Din această cauză, probabil, oamenii care scriu nu mai au puterea de a înțelege.

Într-un film de desene animate, Walt Disney a creat un personaj formidabil: un greieraș, Jiminy, pe care ceasurile îl asurzeau. La un moment dat a strigat: ajunge! și ceasurile s-au oprit. Și, atunci, a venit zâna care l-a însuflețit pe Pinocchio. Deci, iată, dacă n-ai puterea lui Jiminy Cricket, să strigi la un moment dat: destul! și să aștepți să se coboare harul, dacă te lași amăgit de ceasurile care-ți urlă în urechi, nu mai auzi tăcerea. Acesta este modul în care scriitorii se lasă ademeniți de o realitate lacomă. Cred că scriitorul, dramaturgul trebuie să aibă acum modestia de a fi reținut, pentru că tentația de a se lăsa prins în mrejele realității e mai acută decât înainte, dar capcanele sunt vizibile. Scriitorul trebuie să aibă, azi, măreția modestiei.

❑ **Teatrul este o alternativă a realității care oferă un anumit tip de confort, dar, uneori, și un anumit disconfort. V-ați simțit vreodată incomodat de teatru?**

■ Teatrul e confortabil dacă e foarte bun, dacă „te fură", dacă, deși ești pe scaun, ai senzația că ești pe scenă. Oferă un tip de disconfort atunci când spectatorul se situează – prin neînțelegere – în afara convenției scenice. Confortul și disconfortul condiției de „privitor" țin, deci, de calitatea reprezentației. Din păcate, trecerea de la spectacol la realitate e foarte brutală și convenția se spulberă. Teatrul e vulnerabil, e mult mai concret decât o carte, de exemplu, și mult mai fragil. Dacă trecerea între spectacol și propria ta existență nu se realizează printr-o ruptură, ci treptat, prin prelungirea gândurilor, impresiilor, senzațiilor, înseamnă că teatrul e într-adevăr formidabil.

Convenția poate fi o limită sau o șansă. O artă, cu cât e mai complexă, cu atât are mai multe convenții. Un exemplu ar fi cinematograful. Convenția poate fi însă un obstacol major, și piesele proaste suferă tocmai pentru că nu reușesc s-o folosească în mod favorabil. Atunci, un spectator se poate simți incomodat. Când nu funcționează o relație autentică în planul comunicării, nu reușesc să trec de caracterul convențional al reprezentației.

❑ **Spectacolul exersează într-un anume sens luciditatea. Reușește să vă antreneze și în alte zone ale experienței interioare?**

■ Depinde, dacă prin teatru înțelegem spectacolul, sau modul prin care fiecare om se dedublează, se transfigurează, se preface...

În România, oamenii au redescoperit vocația spectacolelor, în politică, pe stradă, pe stadioane, cu Michael Jackson ori cu Dr. Alban, eliminând inhibițiile în public. Iar orice dezinhibiție e până la urmă un lucru bun. Trebuie depășit, firește, stadiul primitiv pentru a ajunge la calitate. Apoi, având mai multe posibilități, omul a învățat și să se prefacă mai mult. Înainte, prefăcătoriile erau previzibile. Acum, transfigurarea e mai nuanțată și, deci, mai interesantă. Spectacolul e mai complicat, toți sunt și actori, și spectatori; „actorii" schimbă „replici", deși „piesele" sunt „scrise" de autori diferiți.

Mai trist este că mulți joacă teatru și dintr-o dramă personală. Înainte, majoritatea se simțeau nerealizați, dând vina pe regim. Situația s-a schimbat, dar oamenii sunt la fel de frustrați și refuză să vadă adevărul. Refuză să fie intransigenți cu ei înșiși, și acest lucru îi face să fie nostalgici sau să încurajeze non-valori, numai pentru a nu pune o oglindă dreaptă în fața lor. Este și motivul pentru care evoluează atâția saltimbanci în viața cotidiană și mai ales în cea publică. Există un soi de teatru absurd care se joacă în sufletul multor oameni.

❑ **Aveți o experiență de spectator, și nu doar al vieții cotidiene. Ce v-a atras în spațiul teatrului?**

■ Am fost atras mai mult de a citi teatru decât de a vedea teatru. Până la urmă, însă, un spectacol bun atinge cam aceleași zone ale sensibilității ca și textul citit. Teatrul creează tipare umane și cele mai conturate tipologii din istoria umanității îi aparțin: clovnul, despotul, regele nebun, avarul, femeia îndrăgostită. Teatrul face această sforțare pentru oameni – de a le crea jaloane. Statuile antice, capodoperele literaturii, teatrul există pentru ca omul să nu se rătăcească.

❑ **Poate exista însă și o criză a reperelor. Ar trebui reevaluat, în teatru, statutul de vedetă.**

■ Am sesizat că au existat generații de actori de o mai mare notorietate. Dar poate că, și azi, în jurul nostru sunt niște Amza Pellea sau George Constantin foarte tineri pe care încă nu-i valorizăm. Valoarea unui actor stă în primul rând în el însuși și apoi în spectatorii care-l privesc. Actorul nici măcar nu trăiește prin el însuși, ci prin public. E ca o iederă care se cațără pe privirile spectatorilor. Și dacă publicul nu are ochi pentru el, talentul lui nu se poate înălța. Poate că actorii de azi sunt foarte buni, dar nu au spectatorii pe care-i merită. Nu cred că la nivel de generație se pot face clasificări. E atâta diversitate în fiecare promoție, încât speranța în potențialitatea performanței și în dezvoltarea ei este îndreptățită.

❑ **Ce credeți că dă sens vital unei arte care cultivă prin excelență aparențele?**

■ Există oameni cu o anume disponibilitate de a se lăsa amăgiți. Teatrul, însă, nu încearcă să obțină de la spectator ceva netemeinic. Ca să-l crezi, trebuie să te convingă. Din acest punct de vedere, sarcina teatrului e mult mai complicată decât cea a religiei. Teatrul nu vrea de la spectator credință. Din fericire, s-au găsit întotdeauna talentele care să-l susțină – actori, scriitori – și care să-i conserve forma perisabilă. În perspectiva timpului, actorul merită mai mult decât scriitorul, lumina lui e mai fragilă. Scriitorul e foaia tipărită, iar actorul e coala de indigo care transportă ideea. Altcineva, cândva, va citi din nou piesa, în schimb indigoul s-a tocit și se aruncă. Cred că această modestie – a actorului, care ia în căușul palmelor apa și o oferă spectatorilor, pe care nu îi interesează freamătul mâinilor, ci gustul apei – merită mai multă recunoștință. Neexistând prea multe nume de actori care au rămas în istorie, actorul e deja un personaj generic al umanității. E ca un zeu, e principiul celui pus în slujba eternității artei. Actorul e marcat de o frustrare pe care orice alt artist nu o încearcă. El creează și se supune semnăturii altora. Trebuie să iubim în el, astăzi, pe scriitorul care a fost cândva și a compus universul spectacolului, sărbătoarea lui.

Există multe moduri de a-i aduce laolaltă pe oameni. Și războiul are spectacolul lui, și luptele de gladiatori. Cred că teatrul este un tip de spectacol în care oamenii sunt frumos alăturați și sărbătoresc împreună o apropiere plină de iubire.

ADINA BARDAȘ

foto: Răzvan Petrescu

Simon Coates (Celia) și Paul Kissaun (Corin) în Cum vă place **de Shakespeare la Cheek by Jowl (regia: Declan Donnellan)**

Orgoliul suprem al simplității

Pentru spectatorul român deprins a admira virtuozitatea de ordin plastic, vizual a unei montări, mândru de capacitatea sa de a citi semnele scenice, de a decodifica mesaje sofisticate, învăluite în trimiteri cultural-estetic-politice, vraja pe care o degajă un spectacol al trupei britanice „Cheek by Jowl" poate șoca, pentru că nu răspunde nici unuia dintre „comandamentele" amintite. (De notat că posibilitatea de a fi imun la această vrajă este, fără nici un dubiu, exclusă; a dovedit-o, în 1989, succesul extraordinar al turneului cu **Furtuna** și **Philoctet**, a dovedit-o recent prezentarea la Craiova și la București a spectacolului **Cum vă place**.)

Totul este simplu, derutant, am spune neliniștitor de simplu (sau, oricum, așa pare) în montările lui Declan Donnellan, cel care, în urmă cu 13 ani, renunța la cariera sa de avocat pentru a înființa compania „Cheek by Jowl", impusă atenției publicului și specialiștilor de la cele dintâi producții. Preocupat mai cu seamă de repertoriul shakespearean, Donnellan reușește performanța de a crea versiuni moderne, de o admirabilă prospețime și actualitate, fără a propune, totuși, grile speciale de lectură, fără a re-interpreta materialul dramatic, fără a polemiza cu tradiția, cu obișnuințele publicului ori ale regizorilor, cu textul însuși.

Urmărind **Cum vă place**, de exemplu, nu ai nici un moment sentimentul că descoperi comedia sub o altă lumină, sub un alt semn, ci mai curând că acum citești întâia oară o carte pe care o aveai de mult în bibliotecă dar căreia, fără vreun motiv anume, nu-i venise rândul la lectură. Lipsa de ostentație, de emfază te convinge mai mult decât orice de adevărul sintagmei lui Jan Kott (de care deseori s-a uzat, dar și mai adesea s-a abuzat) – Shakespeare, contemporanul nostru. Spre deosebire de alte montări, chiar dintre cele remarcabile, meritul acestei perpetue contemporaneități nu este revendicat, printre rânduri, de regizor, ci este acordat cu o discretă (dar cât de adâncă!) reverență lui Shakespeare însuși.

Regizorul știe să povestească scenic – inteligent, spiritual, coerent – un text și nu propria opinie despre acest text, știe să se exprime **prin** actori și nu în pofida sau împotriva lor. Senzația de simplitate subtilă, de rafinată esențializare, definitorie pentru montare, este și marca interpretării. Nici un artificiu, nici o „ieșire la rampă" de unul singur, nici o licență, nici un subterfugiu, cu toate că sarcina este extrem de dificilă, mai ales pentru actorii care se încumetă – ca în vremea lui Shakespeare – la travestiuri. Și poate că trecerea acestei probe dă și măsura exactă a talentului și a profesionalismului trupei. Travestiurile sunt desăvârșite până la a deruta spectatorul, a-l face să uite efectiv că tinerele copile de pe scenă sunt bărbați. Actorii nu au sâni falși, nici peruci cu zulufi, nu poartă un machiaj acuzat feminin și totuși **sunt** Rosalinda, Celia, Audrey ș.a.m.d. Nu se creează ambiguități nedorite, deși nici un gest firesc între un bărbat și o femeie nu este evitat; nu se caricaturizează travestiul, ci **personajul**, acolo unde (și atâta cât) textul însuși o cere; travestiul în travesti (Rosalinda interpretată de Adrian Lester este deghizată pentru o bună parte din piesă, să nu uităm, în bărbat) operează diferențierile de... travestire cu o incredibilă putere de stăpânire a nuanțelor, a tonurilor, a intensităților. Strălucită, exemplară demonstrație de virtuozitate, spectacolul are totuși, repet, orgoliul suprem al simplității, acea simplitate impunătoare și în același timp destinsă, caldă pe care, în ceea ce mă privește, cred că am mai simțit-o doar la spectacole ale lui Brook.

De fapt, atunci când noblețea este în afara oricărei îndoieli, nici nu e necesar să afișezi blazonul pe porțile trăsurii.

CRISTINA DUMITRESCU

FELIX ALEXA:
„Şi societatea, şi teatrul îşi caută identitatea"

Felix Alexa pare că trăieşte sub zodia seninătăţii imperturbabile. Zâmbetul şi afabilitatea lui vorbesc despre un om generos. Privirea anunţă un intelectual rasat, plămădit din forţă şi candoare.

A absolvit I.A.T.C. - ul, secţia Regie, în anul 1992, la clasa prof. Cătălina Buzoianu. Examenul de diplomă l-a susţinut cu **Pe cheiul de vest** *de Bernard-Marie Koltès, spectacol premiat ulterior de către UNITER. La Teatrul Foarte Mic a realizat, în trei săptămâni, spectacolul experimental* **Zoo Story** *de Edward Albee. A montat pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti* **Vrăjitoarele din Salem** *de Arthur Miller şi* **Casa Bernardei Alba** *de Federico Garcia Lorca. În 1991, la Paris, a fost asistentul lui Peter Brook.*

Felix Alexa are 27 de ani şi este născut sub semnul Scorpionului.

❑ **Felix Alexa, cum erai tu, cel care a dat prima dată la I.A.T.C.?**

■ În primul rând, nu eram foarte hotărît în ce privea opţiunea pentru o facultate. Am vrut să dau la filologie, apoi la arhitectură.

Tatiana Constantin şi Constantin Dinulescu în Vrăjitoarele din Salem **de Arthur Miller la TNB (regia: Felix Alexa)**

Nu aveam ceea ce se cheamă nebunie pentru teatru. M-am prezentat la examen nepregătit şi am fost foarte şocat de lumea, de atmosfera examenului. Mi s-a părut dur; erau foarte puţine locuri. Se cădea cu note foarte mici. Personal, am obţinut o notă umilitoare şi asta m-a înverşunat într-adevăr, aşa încât, după prima cădere, m-am pregătit şi am încercat încă o dată, anul următor...

❑ **...când ai intrat primul.**

■ Da. Atunci era Regie film-teatru; sigur, eu înclinam spre teatru. Am descoperit gustul pentru profesie în facultate, după luni de totală nedumerire. Am trăit în casă cu un regizor, dar mi-am dat seama că a purta discuţii despre spectacole şi a vedea teatru este ceva cu totul diferit de a practica meseria. E necesar să te loveşti de partea concretă a teatrului pentru a pricepe exact ce înseamnă... E drept că teatrul mă atrăgea din ce în ce mai mult. Şi am avut marele noroc de a mă întâlni cu doamna Cătălina Buzoianu.

❑ **Ai mai avut şi marele noroc ca, foarte tânăr fiind, să montezi cu trupa Teatrului Naţional.**

■ După ce a văzut spectacolul **Pe cheiul de vest**, Andrei Şerban m-a invitat să-mi dau examenul de diplomă la Teatrul Naţional. Am montat **Vrăjitoarele din Salem**, care a însemnat contactul prim cu o trupă profesionistă şi adaptarea la un teatru mare. A fost nevoie de un efort spre a mă impune; la 24 de ani, nu era foarte simplu. Oricum, relaţia mea cu actorii a fost extraordinară.

❑ **Şi tot sub semnul norocului sau al extraordinarului poate fi pusă întâlnirea ta cu Peter Brook.**

■ Da, îi citisem cărţile, mă interesa foarte mult subiectul Brook şi deodată l-am avut în faţă, într-o cabină, la „Bulandra". Auzise de spectacolul **Pe cheiul de vest**, care primise premiul UNITER pentru debut. Am participat la un workshop pe care l-a organizat la Viena şi apoi, la Paris, i-am fost asistent. Recunosc, a fost o mare şansă. Poate în lumea asta sunt regizori mai

talentaţi ca mine, care nu trăiesc o asemenea întâlnire. Brook mi-a dat o nouă viziune asupra teatrului, nu doar în ce priveşte crearea unui spectacol, ci şi în ce priveşte rolul teatrului în viaţa omului.

❑ **Ce loc crezi că ocupă teatrul în societatea noastră?**

■ Acum, la noi, e un lucru foarte greu de definit, pentru că şi societatea, şi teatrul îşi caută identitatea. Teatrul e pe un drum sinuos, sunt manifestări explozive, după cum se poate vedea... E mai uşor de spus ce ar trebui să fie la modul ideal, ca punct de atins. Urăsc şi mi se pare demagogică ideea că teatrul are valoare moralizatoare şi modelează conştiinţa maselor. Teatrul este pentru un număr restrâns de oameni în raport cu populaţia. Pentru oamenii care au nevoie de teatru, acesta reprezintă o oază de energie pozitivă cu care ei se încarcă. Teatrul le oferă o altă dimensiune existenţială.

❑ **Consideri că există mai multe categorii de public?**

■ Brook spunea că există spectacole care captivează sau nu. Publicul, dacă are capacitatea de a se deschide ca percepţie, nu trebuie să fie neapărat omogen din punct de vedere social, intelectual etc. Revin la Brook, pe care nu-l interesa aşa-zisul public de elită, ci invita la spectacole studenţi, oameni din jurul teatrului, de diverse profesiuni, aşa încât la o premieră să se participe ca la un eveniment în familie. Acest lucru a încercat să îl impună şi la Centrul Internaţional pentru Creaţii Teatrale (C.I.C.T.).

❑ **Cât de importantă este cultura în elaborarea unei viziuni regizorale?**

■ Foarte importantă, ca şi experienţa de viaţă. Consider că experienţa se poate concentra, la nivel informaţional, în câteva luni şi nu neapărat în timp îndelungat. Pregătirea unui regizor este foarte importantă în lumea zbuciumată unde informaţia şi aglomerarea de date sunt primordiale. Rolul regizorului este de a veni cu un bagaj de cunoştinţe din zona umanului, nu a tehnicului. A ajuns să ne sclerozeze informaţia tehnică.

❑ **Ce relaţie stabileşti cu actorul în timpul lucrului?**

■ Actorul contează enorm pentru mine. Niciodată n-am putut să lucrez independent de aportul actorului. Încerc să stabilesc o relaţie profesională de colaborare strânsă, dincolo de vârstă. M-a interesat să sondez posibilităţile actorului în raport cu personajul şi să demolez limitele normale în care ar putea fi constrâns iniţial. Sunt partizanul unei relaţii vii, constructive şi polemice, stabilesc o relaţie antrenantă, unde se consumă multă adrenalină. Mi se

pare important ca actorii să aducă puncte de vedere personale, așa încât din „conflict" să se nască personajul.

❑ **Care ți se pare a fi problema primordială a teatrului din România, în prezent?**

■ Lipsa totală de organizare. Poate părea superficială în raport cu interesul meritat de partea artistică, dar, în loc ca oamenii de teatru să se concentreze efectiv asupra spectacolului, sunt obligați să rezolve stresante probleme administrativ-economice. Sper ca în timp această stare de lucruri să se schimbe.

❑ **Faptul că ești fiul unui important om de teatru, Alexa Visarion, ți-a creat probleme în meserie?**

■ N-au fost probleme psihice, ci așa... un fel de stinghereală în raport cu ideile preconcepute ale unor oameni din jur, din lumea teatrală. Etapa a trecut. Problema exista mai ales în institut. Cred că sunt deja considerat în mine însumi. Și îmi asum răspunderea pentru tot ceea ce fac.

❑ **Ce crezi despre critica de teatru?**

■ Mi se pare foarte necesară, dar atunci când e făcută de oameni valoroși, care nu povestesc spectacolul, ci au un punct de vedere justificat. Pentru a scrie despre teatru trebuie să cunoști din interior fenomenul...

❑ **Care e atmosfera în Teatrul Național?**

■ Eu, nefiind angajat, am avantajul de a vedea partea bună, nimic nu mă deprimă. Am lucrat foarte bine, e o trupă de actori extraordinară. Și o atmosferă benefică, pe care am încercat să o întrețin.

❑ **Este Teatrul Național prima scenă a țării?**

■ Mi se pare demagogic spus „prima scenă". Nu este prima scenă, și asta e o calitate.

❑ **Divulgi vreun proiect artistic?**

■ Vreau să mă reîntorc la Koltès și să montez un spectacol cu ultima piesă pe care a scris-o înainte să moară.

CLARA MĂRGINEANU

ANA IOANA MACARIA: „În lumea teatrului nu m-am simțit niciodată pe teren sigur"

❑ **Îmi spuneai înainte de interviu că nu ai vrut să „dai" la Teatru. Cum s-a întâmplat, totuși?**

■ Îți repet, n-am vrut, de când mă știu, să dau la teatru. Am vrut să dau la medicină, numai că în clasa a noua, când am ajuns la Liceul Sf. Sava din București, am întâlnit o profesoară de română, d-na Livia Goia, mama Ilincăi Goia de la „Nottara". S-ar părea că ea a văzut ceva în mine, motiv pentru care m-a trimis la Teatrul studențesc „Podul", la regizorul Cătălin Naum. Am ascultat-o doar prin clasa a unsprezecea, cu o lună înainte de Revoluție. Cătălin Naum a descoperit că am înclinație pentru această meserie. A fost omul care mi-a dat primul meu rol, Oana din **Apus de soare**. În vara lui 1990 a venit Andrei Șerban, care a chemat la probă studenții facultății și oamenii de la „Pod". Am luat proba și am ajuns să lucrez în **Trilogie**. Și, până la urmă, nefiind pregătită pentru medicină, vrând-nevrând, am ajuns să dau la teatru. Am intrat din primul foc, după care a trebuit să-mi concentrez toate forțele pe tărâmul acesta atât de special.

❑ **Ce a urmat?**

■ A urmat întâlnirea cu Sanda Manu, după aceea întâlnirea cu Cătălina Buzoianu - omul fără de care n-aș fi ajuns să fac această meserie, apoi întâlnirea cu Andrei Șerban. Sunt studentă în anul IV, clasa profesoarei Sanda Manu, asistent Gheorghe Visu.

❑ **Cum ai ajuns la Nina Zarecinaia din** Pescărușul**?**

■ A fost foarte palpitant, fiindcă eu am intrat în repetiții mult mai târziu. Cred că se scurseseră trei luni de repetiții. Am înlocuit-o pe Ioana Abur.

❑ **Îți era străin rolul?**

■ Nu, deloc. Făcusem Nina Zarecinaia chiar la clasă. S-a întâmplat ca Ioana Abur să renunțe exact când trebuia să se treacă la scenă. Țin minte că eram în bufetul facultății, nu așteptam nimic, nu visam nimic și am primit un telefon: „Ești chemată de doamna Cătălina Buzoianu la Teatrul Mic". Atât. Nici nu mai știu cum am ajuns de la facultate la teatru, acolo unde doamna Cătălina mi-a spus: „Uite, a plecat Ioana Abur și avem nevoie de cineva. Vrei să dai o probă?". Am citit rolul cap-coadă și a zis: „Merită să încercăm".

❑ **Fiindcă mai ai doar câteva luni până termini școala, te gândești să rămâi în București, ori ai făcut pasiune pentru vreun oraș de provincie?**

■ Bucureșteancă fiind, voi rămâne acasă. Am deja trei angajamente la trei teatre din București. Și pe urmă joc în câteva spectacole: **Pescărușul** la Teatrul Mic, **Victor sau copiii la putere** la Bulandra și urmează să încep repetițiile, tot cu doamna Cătălina Buzoianu, la Teatrul de Comedie, unde am dat o probă pentru un rol principal în piesa **Fuga** de Mihail Bulgakov.

❑ **Al regretat vreo clipă că te-ai făcut actriță?**

■ L-aș mânia pe Dumnezeu dacă aș regreta ceva. Mi-a mers bine până acum și am realizat lucruri nesperate și nevisate de mine. Numai că, vezi, mi-e frică în continuare. În lumea asta, a teatrului, nu m-am simțit niciodată pe teren sigur.

MIHAI CLAUDIU CRISTEA

© Gheorghe Visu și Ana Ioana Macaria în Pescărușul de Cehov la Teatrul Mic (regia: Cătălina Buzoianu)

foto: Dan Vatamaniuc

Liviu Rebreanu – inedit

Despre tragicul sfârşit al marii actriţe Tina Barbu (1887–1949), am scris pe larg în numărul precedent al revistei. Aparţinuse generaţiei începutului de veac, alături de Maria Filotti, Ion Manolescu, Marioara Voiculescu, G. Storin, Tony Bulandra. În doar cinci ani de carieră pe scena Naţionalului bucureştean (1908–1913), îndreptăţise cele mai optimiste speranţe privind rolul ei în viaţa aşezământului.

După asasinarea cu premeditare a „boieroaicei" Tina Barbu, în 1949, avutul i-a fost risipit. Dintr-o bogată corespondenţă, au scăpat din urgia vremurilor doar câteva pagini. Printre ele, şi o scrisoare a tânărului cronicar dramatic Liviu Rebreanu, adresată actriţei, la retragerea ei neaşteptată din teatru (1913).

Încă neafirmatul prozator îşi câştiga existenţa în redacţia ziarului „Rampa", între 7 iunie 1912 şi 25 august 1914. „... marea mea pasiune de teatru nu mă părăsise nici atunci, cum nu m-a părăsit nici până astăzi" îi declara, în 1928, lui Tudor Muşatescu. Chiar articolele debutului, după stabilirea în Bucureşti (1909), îi susţin afirmaţia. Printre primii actori admiraţi de el a fost şi Tina Barbu. Scrie entuziast, în revista „Scena" din 10 octombrie 1910, revistă scoasă împreună cu Mihail Sorbul, viitorul dramaturg: „În d-şoara Tina Barbu, Teatrul Naţional posedă o artistă de un talent excepţional, care, dacă va fi cultivat după merit, este menit să culeagă multe şi mari succese". Jocul actriţei este „simplu, adevărat, trăit..."

În „Rampa" din 2 decembrie 1912, mărturiseşte deschis, cum nu prea obişnuia: „Am o admiraţie mare pentru artista aceasta. Fiindcă în fiecare creaţie a d-sale găsim momente admirabile, momente de actriţă mare. Fiindcă văzând-o, asistăm la evoluţia frumoasă a unui talent puternic, a unui temperament rar (...) Ne-a încălzit şi ne-a pasionat, ne-a mişcat şi ne-a zguduit, ne-a dat câteva clipe de adevărate emoţii artistice" (cronică la drama **Jertfa** de Gaston Devore).

Sunt fireşti, deci, tonul cald şi neliniştea omului de artă în faţa situaţiei menite să mâhnească multă lume, căci Teatrul Naţional avea, în sfârşit, un public fidel, cu artiştii lui preferaţi. Impresionează „vibraţia literară" a scrisorii, afecţiunea cronicarului dramatic pentru actor, grija pentru destinul lui fragil. Scrisoarea e datată 4 octombrie 1913. Deşi, în finalul ei, Rebreanu promisese s-o publice în coloanele „Rampei" („cu voia d-tale"), n-a făcut-o. Probabil, explicaţiile avute cu Tina Barbu l-au convins că hotărîrea ei rămăsese irevocabilă.

IONUŢ NICULESCU

*

Stimată domnişoară,

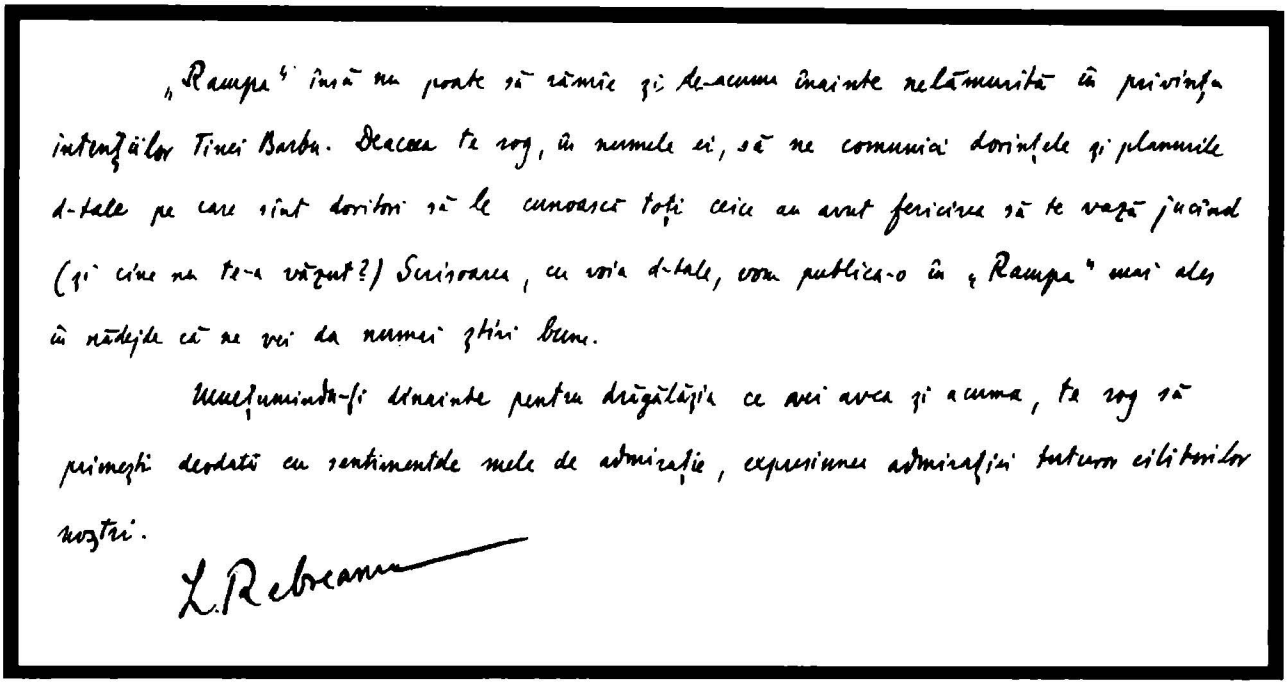
S'a început stagiunea teatrală şi pe D-ta degeaba te căutăm pe toate afişele, pe toate scenele. Tina Barbu a dispărut!

Zilnic primim scrisori dela nenumăraţii d-tale admiratori care, împreună cu noi, se întreabă ce este cu Tina, ce face Tina? Şi nimeni nu ştie să ne lămurească dacă Tina va mai juca, nu va mai juca! Marioara Voiculescu nu ştie nimic, nici măcar adresa d-tale. La Teatrul Naţional deasemenea. Dar în amîndouă locurile pluteşte speranţa că în curînd te vei întoarce pe scîndurile unde, prin talentul d-tale extraordinar, ai dat viaţă atîtor personagii, unde ai creat atîţia oameni adevăraţi! Te aşteptăm cu toţii mereu, dar se pare că te aşteptăm zadarnic.

„Rampa" însă nu poate să rămîie şi de-acuma înainte nelămurită în privinţa intenţiilor Tinei Barbu. Deaceea te rog, în numele ei, să ne comunici dorinţele şi planurile d-tale pe care sînt doritori să le cunoască toţi ceice au avut fericirea să te vază jucînd (şi cine nu te-a văzut?). Scrisoarea, cu voia d-tale, vom publica-o în „Rampa", mai ales în nădejde că ne vei da numai ştiri bune.

Mulţumindu-ţi dinainte pentru drăgălăşia ce vei avea şi acuma, te rog să primeşti deodată cu sentimentele mele de admiraţie, expresiunea admiraţiei tuturor cititorilor noştri.

L. Rebreanu


„Rampa" însă nu poate să rămîie şi de-acuma înainte nelămurită în privinţa intenţiilor Tinei Barbu. Deaceea te rog, în numele ei, să ne comunici dorinţele şi planurile d-tale pe care sînt doritori să le cunoască toţi ceice au avut fericirea să te vază jucînd (şi cine nu te-a văzut?) Scrisoarea, cu voia d-tale, vom publica-o în „Rampa" mai ales în nădejde că ne vei da numai ştiri bune.

Mulţumindu-ţi dinainte pentru drăgălăşia ce vei avea şi acuma, te rog să primeşti deodată cu sentimentele mele de admiraţie, expresiunea admiraţiei tuturor cititorilor noştri.

L. Rebreanu

SCENA LUMII

FALSE VARIAȚIUNI PE TEMA SHAKESPEARE

Era, probabil, cel mai firesc lucru ca, după o vizită în Anglia, în care am avut privilegiul de a vedea două spectacole Shakespeare „la ele acasă", să simt „chemarea" de a scrie despre ceea ce am văzut; chiar dacă spectacolele n-au fost dintre cele mai strălucite, ceea ce mi-a dat bucuria, puțin răutăcioasă, de a constata că noi suntem mai buni! Că este așa o recunosc chiar englezii, pe care i-am auzit afirmând că cel mai viu spectacol Shakespeare pe care l-au văzut în ultimii ani pe o scenă din Anglia ar fi fost **Visul...** românului Alexandru Darie! Afirmația părea să fie sinceră și necomplezentă, fiindcă autorul ei habar nu avea că eu veneam din România.

Dar articolul va fi doar un pretext pentru că, recapitulând experiența foarte densă a celor două săptămâni petrecute în Anglia, unde am studiat „modelul politicii culturale a Marii Britanii" în cadrul unui seminar internațional, alături de alți 36 de experți culturali din 19 țări, constat că – mai mult decât spectacolele – mi-au rămas în minte unele **amănunte**, mărunte poate, dar cu atât mai **semnificative**. Semnificative pentru a înțelege cum e tratat TEATRUL într-o țară ca Anglia, cu o superbă tradiție a genului (dar și cu o clasă politică puțin aplecată, azi, spre cultură – după afirmația gazdelor...), și pentru a face unele, la fel de semnificative, comparații.

La Stratford-upon-Avon „industria Shakespeare" este în floare. Orașul respiră, trăiește, există **prin** și **pentru** valorificarea lui Shakespeare, transformat, mai mult decât în emblema unui oraș și cartea de vizită a unei națiuni, în chiar rațiunea de a exista a unei colectivități umane care trăia, cândva, într-o pașnică localitate „tipic englezească", cu cottage-uri romantice, ceai servit în cești de porțelan provenite din faimoasele manufacturi Wedgewood, Worcestershire sau Allesley, aflate în împrejurimi, perdele de creton înflorat în culori suave, lebede și rațe plutind pe luciul râului Avon, ce pare element de recuzită, într-atât de spectaculoasă și ireală e liniștita lui curgere prin mijlocul parcurilor și grădinilor în floare. Orășelul ca atare nu s-a schimbat, doar funcționalitatea lui a devenit alta: cei peste două milioane de turiști care-l vizitează anual se plimbă prin el ca printr-un uriaș decor de teatru, trași de mânecă la fiecare pas de câte o inscripție ce-i avertizează asupra faptului că „pe aici a trecut Shakespeare", că respiră același aer cu marele Will, că privesc același cer, aceeași apă, că ascultă același ciripit de păsărele prin copaci. Și convenția funcționează de minune, încasările curg, gesturile culturale se transformă în **show-bussiness**, spectatorii de teatru (la fel ca pasagerii trenurilor) se numesc mai nou **clienți** („customers"), totul este „customerizat", „merchandizat" și mania noilor etichetări („labelling") nu face decât să traducă lingvistic o direcție de dezvoltare reală, firească poate pentru acest sfârșit de veac dominat de deviza „value for money".

Vizităm complexul teatral cunoscut sub numele de ROYAL SHAKESPEARE COMPANY – RSC.

Trupa RSC joacă în cele trei săli de la Stratford-upon-Avon (cea principală, cu scenă italiană, Swan Theatre, cu minunatele sale loji de lemn etajate în semicerc, amplasate în „scoica" originalului Shakespeare Memorial Theatre, fondat în 1879, distrus de incendiu în 1926 și redeschis în 1932, și The Other Place – o sală-atelier, fără scenă). În stagiunea următoare, întreg repertoriul va fi „translat" la Londra, în sala de 1 600 de locuri de la The Barbican Theatre și la The Pit – aflate, ambele, în celebrul complex Barbican Center. Între stagiunea de la Stratford și cea de la Londra se desfășoară o micro-stagiune de cinci săptămâni în cele două săli de la Newcastle și turnee internaționale însumând în medie 20 de săptămâni pe an, „rulându-se" un repertoriu de aproximativ 30 de titluri pe stagiune. Repertoriului shakespearian i se alătură, în ultimii ani, programatic, „alți autori clasici", „dramă europeană" și „new writing" – adică piese contemporane. Să adăugăm la aceasta celebrele producții „comerciale" RSC din ultimii zece ani, ca, de pildă, musicalurile **Kiss me Kate** sau faimosul **Les Misérables**, ce „ține" afișul de mai multe stagiuni în teatrele șic din West-End-ul londonez.

Se înțelege, așadar, că RSC reprezintă un adevărat „complex industrial" al teatrului englez, în ale

cărui laboratoare scenice s-au născut vedete celebre (de la John Gielgud, Vivien Leigh, Laurence Olivier, la Richard Burton, Paul Scofield sau Ben Kingsley) şi şi-au „făcut mâna" regizori nu mai puţini celebri, ca Peter Brook, Trevor Nunn sau Peter Hall.

Ştiind că în Anglia statul nu subvenţionează cultura în mod direct, iar indirect – prin Arts Council – procentul de subvenţie este, oricum, nesemnificativ (mai puţin de 40%), mecanismul „supravieţuirii" economice a unor astfel de instituţii culturale este de-a dreptul fascinant. Fantezia investită în atragerea de sponsori o egalează pe cea necesară creaţiilor teatrale propriu-zise, dar ea n-ar fi, oricum, suficientă dacă sponsorii înşişi n-ar avea conştiinţa faptului că e rentabil să investeşti în cultură. Această mentalitate (benefică) se întemeiază pe un argument frecvent invocat – acela de „national prestige" (ce oroare! ar zice unii...) –, pe acceptarea ideii că TEATRUL poate să contribuie în egală măsură cu industria aeronautică sau motoarele Rolls-Royce la edificarea **prestigiului naţional**.

„Înalta stimă" de care se bucură RSC, numit „the world class classical theatre" („un teatru clasic de clasă mondială"), în ochii sponsorilor săi se traduce, de exemplu, prin cele 3,3 milioane de lire sterline oferite anual, pentru următorii trei ani, de către compania Allied-Lyons companiei shakespeariene (după ce, în anii precedenţi, „partenerul" generos al RSC fusese compania de asigurări ROYAL INSURANCE). Producţia spectacolului pe care l-am văzut (**A douăsprezecea noapte**) era finanţată de o fundaţie privată (Sainsbury Family Charitable Trust), la fel ca alte spectacole ale stagiunii. Caietul-program era editat cu „generosul sprijin" al unei alte firme. Există, în paralel, o Fundaţie Royal Shakespeare Theatre, înfiinţată în 1967, al cărei scop principal este de a obţine fonduri pentru sprijinirea activităţii RSC în ţară şi în turnee şi care organizează celebra Gală anuală a Lordului Primar de la Barbican Theatre din Londra, în semn de omagiu adus Consiliului Municipal Londonez şi primarului metropolei pentru sprijinul acordat activităţii teatrului.

Orice comentarii mi s-ar părea de prisos...

Cât despre spectacolul propriu-zis – **A douăsprezecea noapte** sau **Cum doriţi** în versiunea regizorală a lui Ian Judge – este surprinzătoare asemănarea sa (aparentă) cu **Noaptea regilor** a lui Andrei Şerban de la Naţionalul bucureştean, de acum doi ani. Atât doar că premiera engleză a avut loc în mai 1994! Dar dacă din spectacolul lui Şerban nu se putea să nu-i reţii pe interpreţii aproape tuturor rolurilor, care dădeau **sens** şi **viaţă** unei viziuni regizorale menite nu doar să te „distreze" – chiar dacă e vorba de una dintre cele mai „senine" piese ale lui Shakespeare –, ci şi să te facă să meditezi, din distribuţia engleză i-am reţinut, cel mult, pe interpreta Oliviei, Haydn Gwynne, o actriţă ce şi-a transformat în mod inteligent handicapul de a nu fi o frumuseţe ideală într-un atu scenic, construind o Olivie cerebrală şi ironică, şi pe actorul mulatru Derek Griffith, un Feste melancolic, cu voce frumoasă şi o plastică la fel de frumoasă a mişcărilor. (Am remarcat în lista distribuţiilor engleze ale acestei piese, trecute în revistă în caietul-program, câteva emploi-uri neaşteptate: Laurence Olivier – Malvolio, alături de Vivien Leigh – Olivia şi Ian McKellen – Sir Toby Belch!)

Schiţă de decor la A douăsprezecea noapte **de Shakespeare la RSC**

Cea mai frumoasă scenă a spectacolului mi s-a părut cea de la începutul piesei, atunci când, aruncată de naufragiu pe ţărmuri necunoscute, Viola întreabă unde se află şi i se răspunde „This is Illyria, Lady..." Replica e însoţită de un gest larg, care îmbrăţişează fundalul scenei reprezentând, într-o inspirată sugestie scenografică (John Gunter), nimic altceva decât profilurile, uşor de recunoscut, ale caselor ce mărginesc Piaţa Centrală a Stratfordului, Illyria lui Shakespeare... Spectacolul lui Ian Judge se înscrie în limitele unei profesionalităţi fără cusur. Poate e şi singura obiecţie ce i se poate

Keith Michell (Orsino) şi Vivien Leigh (Viola) într-o montare din 1955 cu A douăsprezecea noapte **în regia lui John Gielgud**

aduce unei producţii impecabile, care te încântă vizual şi auditiv, timp de trei ore şi jumătate, şi te de-conectează până la a te face să nu te mai gândeşti la nimic.

Dar oare acesta să fie scopul final al Teatrului?

*

* *

Cel de-al doilea spectacol a fost **Furtuna**, în chiar seara premierei sale la Birmingham Repertory Theatre.

Spre deosebire de Stratford-upon-Avon, de care îl despart mai puţin de 50 de kilometri, Birmingham nu îl are pe Shakespeare. Îl are, în schimb, pe faimosul dirijor Sir Simon Rattle, „the golden Boy", cu alură de adolescent nonconformist, talent unic şi capricii de vedetă, care a făcut să crească vertiginos „cota" lui CBSO – City of Birmingham Symphony Orchestra. Mai mult decât atât, pentru a-l convinge să semneze un contract pe termen lung cu Orchestra Simfonică din Birmingham, municipalitatea i-a construit una din cele mai extraordinare săli de concert din lume, într-un complex devenit emblema oraşului, International Convention Center!

Clădirea teatrului Birmingham Rep este la fel de nouă şi de modernă. Sala de 900 de locuri are scaunele amplasate în scări, cu o pantă neobişnuit de înclinată pentru o sală tradiţională de teatru à l'italienne. Efectul vizual este deosebit, dar distanţa faţă de scenă pare mai mare decât în realitate, ceea ce „rupe" comunicarea dintre actori şi public. Poate şi de aceea, **Furtuna** – în care sunt numeroase scenele de adresare directă către spectatori – a părut atât de distantă şi de rece. Regizorul Bill Alexander (totodată director al Companiei) şi-a ales o distribuţie alcătuită din actori de culoare, Caliban fiind singurul personaj interpretat de un actor alb. Chiar dacă intenţia n-a fost deliberată, spectacolul capătă, involuntar, o teză rousseau-istă. De altfel, Bill Alexander îşi defineşte intenţiile în nota din caietul-program (atât de somptuos şi elegant!...), scriind: „M-au frapat asemănările, în ce priveşte criza credinţei, dintre epoca Renaşterii târzii şi perioada de la jumătatea secolului al XIX-lea. Descoperirile lui Copernic şi Galilei – asimilate pe deplin doar în primii ani ai secolului al XVII-lea –, au spulberat ideile preconcepute ale oamenilor despre religie, la fel cum aveau s-o facă pe la 1850 scrierile lui Darwin despre originea omului şi a pământului. Deşi nu cred că **Furtuna** are chiar atât de mult de a face cu credinţa religioasă (cred că se ocupă mai mult de Putere şi Iertare), asemănarea dintre **Zeitgeist**-ul celor două epoci m-a făcut, într-un fel, să înţeleg **Furtuna** ca pe una dintre primele fabule despre marea Aventură Science Fiction şi să-mi vină în minte lumea lui Jules Verne de la jumătatea secolului al XIX-lea şi lumile noi cu care se confruntă el în **20 de mii de leghe sub mări** şi **Primul om în lună**. Am ştiut atunci că am găsit contextul social al spectacolului în care şi eu, şi actorii să ne putem simţi la largul nostru şi că, astfel, ne vor înţelege şi spectatorii". O interesantă demonstraţie teoretică pe mai multe pagini urmează acestei teze.

Diana Rigg (Viola) şi Alan Howard (Orsino) în spectacolul regizat de Clifford Williams (1966)

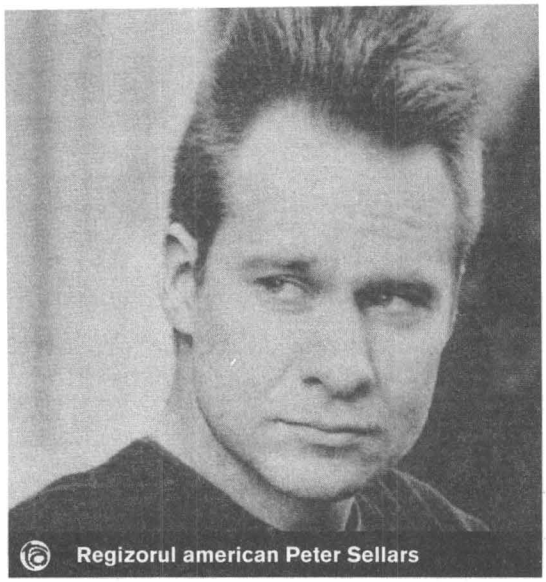
Susţinerea ei prin spectacol este însă mai puţin evidentă, cu excepţia costumelor „moderne", adică descinse din mai sus invocatul secol al lui Jules Verne.

Spaţiul de joc, superb şi auster, e desenat aproape numai din lumini având, într-adevăr, ceva din lumea de science-fiction, a cărei răceală nu are însă nimic de a face cu incandescenţa ideilor shakespeariene.

ADRIANA POPESCU

POVESTEA MEA TEATRALĂ ŞI AMERICANĂ

Asociaţia internaţională a criticilor de teatru (AICT) a organizat anul acesta la Chicago, în perioada 16–23 octombrie, tradiţionalul seminar pentru tineri oameni de specialitate. Datorită, în primul rând, propunerii pe care secţiunea română AICT-UNITER a făcut-o, datorită selecţiei efectuate de organizatori în urma concursului dat de fiecare „catindat" şi, nu în ultimul rând, datorită sprijinului acordat de Fundaţia SOROS (pentru deplasarea la faţa locului), m-am numărat printre participanţii din anul acesta ai Seminarului, alături de colegi din Canada, Mexic, Irlanda, Cehia, Slovacia, Franţa, Bulgaria, Ungaria, Polonia, Turcia şi S.U.A.


Regizorul american Peter Sellars

Programul a fost intens, cu multe ore de discuţii şi dezbateri, dimineaţa, la Roosevelt University – partea „teoretică" –, iar după-amiaza, seara şi, uneori, până după miezul nopţii, spectacole – partea „practică". Interesant a fost faptul că am făcut cât de cât cunoştinţă cu teatrul american aşa cum arată el la Chicago, pe de o parte, iar pe de altă parte, că am putut comenta „internaţional" spectacolele pe care le-am văzut. Analizele, ierarhiile şi tipurile de argumente au scos la iveală în mod firesc, fără strop de ostentaţie, spaţiul cultural în care ne-am format şi în care ne exprimăm prin cronici, comentarii, eseuri sau materiale informative. În general, punctele de vedere şi concluziile au coincis, ceea ce înseamnă că fenomenul teatral ne poate plasa pe aceeaşi lungime de undă. Contactele făcute vor rămâne şi în continuare mai mult sau mai puţin profitabile, dincolo de distanţe, meridiane sau fusuri orare. Am stabilit chiar şi câteva lucruri concrete care, sperăm, se vor putea realiza, împlinind astfel, în timp, întâlnirea profesională de la Chicago.

Montările au cuprins modalităţi de exprimare teatrală clasică sau modernă (bine actualizată), dar şi experimentul, teatrul de cameră sau **music-hall**-ul. Un gând generos al organizatorilor de a puncta în acest fel repere pentru imaginea şi preocupările mişcării teatrale autohtone. Sigur că, la început, în topul preferinţelor (sau poate mai degrabă al curiozităţilor), alcătuit doar intuitiv, după programul primit, pe primul loc era situat confortabil **Neguţătorul din Veneţia** de Shakespeare, spectacol regizat de Peter Sellars în deschiderea stagiunii teatrului Goodman, un fel de vedetă neoficială a Seminarului. „Clasamentul" s-a reorganizat pe măsură ce am văzut spectacolele şi criteriile au putut intra în funcţiune. **Neguţătorul din Veneţia** al lui Peter Sellars este o versiune scenică menită să şocheze spectatorul american, pentru care pare făcută în mod expres. Textul lui Shakespeare este folosit mai repede ca un sâmbure care să însămânţeze o producţie plină de obsesiile şi realităţile violente ale unei societăţi dominate de factorul economic. Banii ordonează şi subordonează relaţiile între oamenii de afaceri de pe scenă, ei deformează prietenia dintre Antonio şi Bassanio, reducând-o la o pasionată comunicare erotică, tot ei o tensionează peste măsură pe Porţia, care nu ştie dacă va fi aleasă pentru ce înseamnă ea sau pentru averea moştenită, tot banii manipulează interesele unui grup sau altul. Practic, totul este alterat în viziunea lui Peter Sellars, care ţine cont într-o prea mică măsură de poetica shakespeariană.

Dacă regia lui se leagă coerent pe ideea dezvoltată deja, jocul actorilor nu se pliază pe motivaţiile găsite de regizor. Ei sunt permanent iritaţi şi, în multe momente, deloc justificat, nu comunică între ei cu adevărat, susţinându-şi fiecare partitura, şi nu întotdeauna convingător (excepţie face doar actorul de culoare Paul Butler, în Shylock.). Asta diluează ritmul spectacolului, îl oboseşte pe spectatorul deja destul de solicitat de imaginile care se derulează concomitent pe ecranele video numeroase. **Neguţătorul** lui Peter Sellars din Veneţia californiană este o demonstraţie teatrală cu vădită intenţie de a şoca; sau de a-l zgudui pe cetăţeanul american, prizonier al unui sistem brutal economic şi rasial deopotrivă, şi care, din cauza clişeelor, nu mai poate ajunge la esenţă.

Un spectacol care ne-a delectat însă prin rigoare regizorală şi interpretativă a fost premiera mondială **Never come morning** (**Dimineaţa nu vine niciodată**) de Nelson Algren, adaptată de Paul Peditto şi pusă în scenă de Jennifer Markowitz la Prop Theater. Şi aici tot despre violenţă este vorba, dar violenţa născută nu din lux, ci din sărăcie şi disperare, din lipsa de perspectivă, din cercul închis în care te-ai născut şi care te ţine prizonier, orice-ai face. Într-o sală mică, în amfiteatru, pe o scenă nu foarte amplă, care vine până foarte aproape de spectatori, într-un decor ce sugerează de la început degradarea lumii despre care e vorba, se spune o poveste dramatică. Povestea lui Bruno-boxerul. Şi el hoţ, criminal, dispus să se supună legilor dure ale anturajului, să-şi lase iubita violată de toţi camarazii (orice bun se împarte, nu?!). Un singur lucru, chiar dacă tot violent şi dur, îl deosebeşte, până la urmă, fundamental de ceilalţi: dorinţa de a face ceva – boxul. În această lume ca o junglă, localizată în suburbiile oraşului Chicago, pătrunde totuşi o rază de speranţă pentru Bruno. El merge pe ea, îşi construieşte viitorul datorită acestei lumini. Lucrurile se leagă şi negura pare să se ridice. După primul meci câştigat, lumina e a lui. Dar şi trecutul cotloanelor tot al lui este. Şi nu-i dă drumul. Tocmai atunci când crede că a scăpat, este condamnat pentru una dintre crimele comise. Sigur că povestea nu mai este nouă pentru nimeni, iar filmele americane au scos mulţi bani cu acest subiect. Impresionantă este re-crearea lumii inflamabile a lui Algren în regia realistă a lui Jennifer Markowitz, dinamică, vie, autentică, susţinută pas cu pas şi cu mult profesionalism de întreaga trupă de actori. Fiecare ştie exact ce are

foto: David Catlin

Shirley Anderson în Big Blonde **la Chopin Theater din Chicago**

de făcut în raport cu propriul rol sau în raport cu ceilalţi, fiecare menţine ritmul alert al montării, se mişcă firesc în spaţiul scenografic, cucerind şi convingând publicul.

Dacă mă gândesc acum, cu o oarecare detaşare, spectacolele pe care le-am văzut au alternat calitativ. Cu alte cuvinte: un(a)ul cald, alt(a)ul rece. De exemplu, în ultima seară am fost la un triptic, un spectacol în trei părţi distincte (pe prima aş numi-o **teatru radiofonic**, pentru că era, practic, o audiţie a unei acţiuni înregistrate pe bandă), jucat la Chopin Theater. Partea de „rezistenţă" a fost un **one-woman show** într-un act: **Big-Blonde** (Marea blondă), o adaptare după Dorothy Parker, făcută chiar de actriţa-interpretă a rolului titular, Shirley Anderson. O montare cu foarte puţine elemente de recuzită şi decor – o masă, o sticlă de whisky, un pahar, un ruj, o perucă, unghii şi gene false, pantofi cu toc –, cu un monolog destul de uşurel – viaţa uşurică a unei doamne din clasa de mijloc, care nu mai gustă „plăcerea" aventurilor neprofesionale şi care se sinucide – şi cu o interpretare nici mai mult, nici mai puţin decât corectă.

Chiar în aceeaşi seară aveam să punem la un preţ bunicel **Marea blondă**, numărând minutele, secundele, miimile de secundă care s-au scurs, parcă încăpăţânat de agale, până la terminarea unui **music-hall**! „Dacă-i America, e **music-hall**! îmi spuneam la început, plină de entuziasm, deşi nu sunt ahtiată după gen. Cel puţin două date erau promiţătoare: muzica lui Duke Ellington şi textul lui Dale Wasserman, autor legat de piesele celebre **Omul din La Mancha** şi **Zbor deasupra unui cuib de cuci**. Ce mai tura-vura, a fost o jale, un spectacol sărăcăcios, de amatori, în care şi sublimul Ellington era maltratat, în care nimic nu se lega cu nimic. Ca să nu mai vorbim de idei, de scenariu, de coregrafie, de interpretare. S-au dus vremurile de altădată! Sau ele au fost şi sunt în continuare doar pe Broadway (or, până acolo, eu n-am ajuns!).

Din povestea mea teatrală şi americană nu mai este. Am vărsat tot sacul şi am lăsat să se rostogolească, rând pe rând, în faţa dumneavoastră, a cititorilor, câteva dintre spectacolele care s-au strâns în mine într-o săptămână la Chicago. Ş-am încălecat pe-o şa, şi v-am spus povestea aşa / Şi m-am îmbarcat într-un Air Bus, ş-am gălat tot ce-am avut de spus! Bye, bye, America!

MARINA CONSTANTINESCU

O ÎNTÂLNIRE A CULTURILOR

Oldenburg, oraş din nord-vestul Germaniei, cu numai 150 000 de locuitori, oraş cu o identitate bine definită prin fiecare clădire, fiecare stradelă, fiecare piaţetă, a fost pentru trei săptămâni locul de desfăşurare a unui fenomen multicultural unic în lumea occidentală. Festivalul internaţional „Prisma 2", subintitulat „Terra Incognita – teatru şi dans din Europa de Est", a prezentat publicului vest-european peste douăzeci de spectacole din Ungaria, Cehia, Slovacia, Polonia, România, Macedonia, Bulgaria, Croaţia, Slovenia, ex-Iugoslavia. Teatrul şi politica, de multe ori politică incendiară şi teatru al perfecţiunii, au fost împreună pe scenă şi în sălile de conferinţă ale centrului cultural Kulturetage Oldenburg între 3 şi 20 noiembrie 1994.

„Prisma 2", primul festival de acest gen din vestul Europei, a prezentat exclusiv lumea fascinantă a teatrului şi dansului est-european de după 1989. La cinci ani după ce schimbări politice majore au început în estul Europei, Kulturetage Oldenburg a încercat să aducă alături companii teatrale din Poznan şi Skopje, din Bucureşti şi Ljubljana, comparând moduri diferite de a înţelege transformările politice şi estetica spectacolului de teatru în „perioada de tranziţie". Din discuţiile care au avut loc pe marginea spectacolelor, a selecţiei acestora, am înţeles că teatrului şi dansului est-european de după 1989, în bună parte o **terra incognita** pentru spectatorul vestic, i se recunoaşte o mare influenţă asupra culturii de mâine.

„Prisma 2", un festival de tip „non-festival", cum le plăcea organizatorilor să-l numească, nu şi-a propus să exceleze în spectacole-mamut, în personalităţi teatrale greu de găsit, ci a vrut să fie doar **un loc al întâlnirilor**: între artişti, critici, manageri şi directori de festivaluri din diferite părţi ale Europei, un loc al schimburilor culturale imediate, un loc de început al unor proiecte artistice de lungă durată, cu parteneri estici şi vestici.

Se pare însă că organizatorii au considerat importantă nu numai întâlnirea dintre cultura estică şi cea vestică, ci şi întâlnirile Est-Est. În conferinţele organizate în timpul festivalului, oameni de teatru din România şi Albania, de exemplu, au discutat cu experţi în cultura est-europeană despre viaţa culturală din ultimii ani, despre condiţiile economice şi politice din ţările lor, despre instituţiile artistice de stat şi particulare. Alţi vorbitori au înfăţişat consecinţele războiului şi rezultatele dezmembrării Iugoslaviei, efectele acestor mişcări politice asupra creativităţii artistice, imposibilitatea de a mai lucra împreună, ostilitatea, lipsa de înţelegere, ura.

Finalul întâlnirii dintre culturi şi estetici, dintre individualităţi şi personalităţi, a fost un spectacol dat în beneficiul oraşului Sarajevo. Dan Puric, K.P.G.T. din Subotica, Betontanc şi mulţi alţii au adus un omagiu acestui loc pustiit de război, oamenilor chinuiţi de acolo.

Deşi schimbările începute acum câţiva ani în estul Europei au dus nu numai la separarea naţiunilor, ci chiar a artiştilor, la Oldenburg s-a încercat construirea unei punţi culturale între actori, muzicieni, regizori, dansatori din aceste spaţii ale conflictului. Şi s-a reuşit, fără îndoială, cel puţin instituirea unui dialog.

RAMONA MITRICĂ

TERRA INCOGNITA

În perioada 3–20 noiembrie a avut loc la Oldenburg (un important centru cultural din nordul Germaniei) cea de a doua ediție a festivalului internațional de teatru și dans PRISMA. Festivalul este organizat în principal de centrul cultural Kulturetage, cu sprijinul autorităților locale ale landului Niedersachsen, al unor instituții culturale regionale și federale și al unor sponsori implicați în viața teatrală. În acest an festivalul a avut ca subtitlu „Terra incognita – teatru & dans din Europa de Est". Ce înseamnă acest lucru? Organizatorii au plecat de la ideea că Europa de Est este un teritoriu necunoscut pentru civilizatul Vest, un tărâm „exotic" din care informațiile venite prin presa scrisă ori televiziune sunt deformate printr-o filtrare extrem de subiectivă. Deschiderea granițelor a operat, desigur, și în domeniul artelor, astfel că la fiecare festival internațional apar și trupe de teatru din Răsărit. Dar este pentru prima dată când se organizează în Vest un întreg festival (care durează aproape o lună) dedicat în întregime acestor trupe. Estul nu este însă un teritoriu necunoscut numai pentru vestici; el rămâne încă o TERRA INCOGNITA chiar și pentru cei care-l locuiesc. Domnul Honne Dohrmann, coordonator al festivalului, declara revistei „Diabolo" următoarele: „Schimbările survenite în fiecare țară după 1989 s-au desfășurat într-un mod foarte diferit. Contrastele din economie sunt uriașe.Se pot vedea, de exemplu, la Sofia mai multe Mercedesuri decât la Oldenburg. Dar nimeni nu știe deocamdată în ce fel funcționează sistemul. Pe vremuri, în socialismul «real» totul era organizat. Astăzi totul este mult mai deschis spre exterior, mai liberal. Dar pentru aceasta sunt necesare noi structuri, pe care încă nu le cunoaște nimeni. Acesta este motivul pentru care noi am numit festivalul «Terra incognita». Totodată, acum, după căderea cortinei de fier, ne dăm și noi seama cât de puține știm despre viața culturală din Europa de Est. Și s-au schimbat atât de multe acolo! Există trupe vechi care au găsit un drum nou, cum este de exemplu Teatrul Odeon, care are un succes foarte mare. Odeon este, în București și în România, TEATRUL...".

Având în vedere programul acestui festival și exigența lui calitativă, organizatorii au decis, în urma unei selecții, ca România să fie reprezentată de trupa Teatrului Odeon, cu spectacolul **...au pus cătușe florilor...** de Fernando Arrabal, în regia lui Alexander Hausvater. Este pentru prima oară când acest spectacol, realizat în 1991 și care a însemnat atât de mult pentru viața noastră culturală încât ar fi de-a dreptul indecent să-l mai laud, pleacă din țară pentru a fi prezentat în fața unui public străin.

Aici ar fi multe de comentat: cât de important este ca un spectacol să plece la festivaluri, cât de greu se face acest lucru, cât costă, cum se deplasează un decor complicat etc. În principiu, o participare la un festival internațional nu poate fi decât un câștig pentru artiștii români. Dacă e să ne gândim numai la experiența de viață, la imaginile noi imprimate în banca personală de date, la plusul de libertate interioară dobândit, dar și la conștientizarea faptului că nu suntem singuri pe lume (nu singurii buni sau nu singurii proști, după caz), și deja este foarte mult. Dacă la asta se adaugă și șansa de a participa la festivalul cel mai potrivit spectacolului, atunci câștigul este și mai mare.

...au pus cătușe florilor... a mai avut o dată o asemenea șansă, la puțină vreme după premieră. Era vorba de participarea la Festivalul de la Arradeo, Italia, organizat de centrul cultural Koreja (asemănător ca preocupări lui Kulturetage din Oldenburg). Koreja este o trupă cunoscută românilor prin cele două spectacole pe care le-a prezentat la București (**Woyzeck** și **Trei surori**). I-am văzut atunci (înainte de a-l cunoaște pe Alexander Hausvater), am crezut în modul lor de a gândi și simți teatrul și mi-am dorit să fac un lucru asemănător. După realizarea **Cătușelor**, am luat legătura cu ei, convinsă fiind că avem multe puncte comune și că trebuie să ne întâlnim la festivalul organizat de ei. Din păcate, teatrul a avut o altă opțiune pentru vara respectivă și proiectul a căzut. Când am aflat de invitația la Oldenburg, am simțit că tot ceea ce nu s-a făcut în '92 se poate realiza acum.

De ce aceste amănunte? Pentru că, de fapt, este vorba despre o familie artistică, cu ramuri în toată lumea, creatori care încearcă un alt drum, adecvat timpului în care trăim. E greu să definești această mișcare și nu este meseria mea să teoretizez pe această temă. Tot ce pot spune este că SIMT că acest drum ne duce mai repede și mai eficient spre publicul de astăzi, că el face ridicolă teama pentru „criza" ori „sfârșitul" teatrului etc. În fine, după câteva luni de pregătiri (care au însemnat lupte cu NU-urile tehnice, administrative, financiare), am plecat în turneu. Sigur că drumul a fost o trecere treptată de la realitatea noastră „socialistă" plină de parfum, la realitatea banală a unui capitalism „uniform". Plictisitoarele autostrăzi germane, lipsite de „neprevăzutul" splendidelor noastre gropi, lasă loc doar din când în când unor case la fel de banal de curate, unor grădini impecabile, enervant de ordonate. Nu știu de ce, într-un cadru atât de perfect organizat, în loc să devii un automat, abia te umanizezi. Scăpat de hărțuiala apei care nu curge, a teatrului cu stucaturi dar fără căldură, a meniului zilnic, îți rămâne timp și suflet ca să observi, să primești și să dai cu o generozitate și un firesc reprimate, acasă, de nevoie. Prejudecățile s-au risipit una după alta, germanii s-au dovedit atât de diferiți de naziștii din filme, atât de calzi și de prietenoși! Ne-au primit ca pe prietenii lor cei mai buni, au fost mereu cu noi, au fost emoționați, neliniștiți pentru noi. Acolo am văzut că un director de teatru poate aduce vin și cafele la masa unor actori, cu drag și firesc, fără să-și piardă nimic din valoarea sa intelectuală sau din prestanța responsabilității de manager. Sigur că ar trebui explicat cum funcționează Kulturetage, cum un grup de oameni de teatru trăiesc acolo cel mai concret și mai nobil înțeles al TRUPEI. Ei sunt actori, teoreticieni, tehnicieni, la nevoie mașiniști sau bucătari, șoferi, administratori și totul într-un chip extrem de profesionist, fără „pionierii" stângace.

Dincolo de organizarea tipic germană, există la baza acestui tip de convietuire o pasiune extraordinară pentru teatru, o credință reală și nu doar afirmată în valoarea socială a acestei activități. Ne-am integrat imediat acestui mod de a trăi, pentru că el convine spectacolului nostru. De fapt, acolo am văzut în realitate ceea ce Alexander Hausvater, directorul onorific al Odeonului, propunea acum câțiva ani ca mod de organizare și orientare culturală pentru acest teatru. Poate că acum vom avea mai mult curaj ca să ducem la capăt drumul început de el.

Ar fi multe de povestit despre preparativele în vederea reprezentațiilor, multe incidente legate de lipsa de pregătire a tehnicienilor noștri pentru aparatura modernă și pentru stilul eficient de lucru german. Important mi se pare momentul premergător primului spectacol. După repetiții, după acomodarea rapidă și de lăudat a actorilor cu noul spațiu (în urma unei idei extrem de interesante a lui Florin Zamfirescu), a venit ora de început a spectacolului. În cabină nu mai era doar emoția firească, ci se instalase, pur și simplu, **frica**. Îmi pare rău că nu au fost filmate atunci chipurile actorilor, privirea lor îngrozită, teama de necunoscut. Am fost fericită când mi-am văzut colegii așa (deși, privită din afară, arătam, probabil, la fel), deoarece știam că pentru spectacolul nostru este cel mai incitant sentiment, cel mai adecvat atmosferei pe care trebuia s-o creăm. Am mai fost fericită și pentru că regăsisem starea de la premiera bucureșteană și îmi reconfirmam credința că acest spectacol nu poate muri, că el este în fiecare seară un început, dar niciodată un sfârșit. Tina (prietena noastră germană, care ne-a „dădăcit" în timpul ședерii acolo) venea din când în când cu vești despre public. Începuseră să vină, din ce în ce mai mulți, deși inițial se cumpăraseră doar 50 de bilete. Dar germanii vin direct la cassă în seara cu pricina, așa că nu știi exact câți vor fi decât cu câteva minute înainte. Noi am aflat în clipa în care Tina ne-a spus: e plin, le putem da drumul în sală? Am ieșit prima în fața lor și am văzut chipuri civilizate, oameni tineri, priviri curioase, dornice să vadă ce sunt aceia românii și cam ce fac ei. Era atât: o curiozitate politicoasă, dublată de interes pentru teatru în general.

Dragoș Pâslaru și Marius Stănescu în ...au pus cătușe florilor... de Fernando Arrabal la Teatrul Odeon (regia: Alexander Hausvater)

Cum s-a jucat spectacolul e greu de povestit. A fost pe viață și pe moarte; și nu fac afirmații gratuite. Am văzut ochii spectatorilor și am simțit că ne înțeleg, că nu mai există nici o barieră între noi. A doua seară au venit de două ori mai mulți. Între timp, presa orală înconjurase orașul. Seara, Tina a venit în cabină, îngrozită, și ne-a spus: „Vin întruna! Aduceți perne, scaune, nu mai avem locuri!"

Ce-ar mai fi de spus? Complimentele de la sfârșit (sincere, nu de circumstanță), strângerile de mâini, îmbrățișările, privirile calde, toată revărsarea de afecțiune asupra noastră au fost un fel de răsplată pentru minutele de groază de la început. Dar mai importantă rămâne experiența, ceea ce am trăit acolo, spectacolul propriu-zis. La capitolul laude aș prefera să citez din cronica d-lui Andrei Băleanu, transmisă la Deutsche Welle în 16.11.94: „Firește că, după decenii de izolare, în Germania, ca și în întreaga lume occidentală, sunt așteptate cu un deosebit interes din fostul «lagăr socialist» piese și creații scenice izvorîte dintr-o experiență de viață specifică: **...au pus cătușe florilor...** e unul din spectacolele românești – încă puține – care răspund convingător, cu forță artistică, acestei exigențe, și așa a și fost recepționat la Oldenburg. Însă «convingător» nu e cuvântul potrivit. Trebuie să spun «cutremurător»... Regizor român stabilit în Canada, Alexander Hausvater a făcut din acest zguduitor document uman o pagină de artă autentică și de realism necruțător... Cei 14 actori își interpretează rolurile cu o dăruire fără margini, într-o tensiune demențială, ca pe un sălbatic ritual al durerii, care pune în joc propria lor credință și demnitate... Succesul de la Oldenburg constituie o primă confirmare internațională a performanței realizate de această echipă actoricească... Am fost consternat să citesc în ancheta unei reviste bucureștene răspunsul unui mic tiran administrativ, care înscria **...au pus cătușe florilor...** pe lista pretinselor nereușite ale teatrului și-l califica drept un «spectacol lubric». Cine asistă la această suită de tablouri ale infernului și le poate privi cu ochi lascivi are, fără îndoială, o mentalitate pervertită. În scena finală, femeia căreia i-a fost executat soțul în închisoare își toarnă pe trupul gol un șiroi de sânge și rămâne împietrită, ca o metaforă vie... Publicul este evacuat în mare grabă, înainte de a fi avut vreme să-i aplaude pe actori. Dar nu puțini au părăsit sala cu lacrimi în ochi, după cum au remarcat – ei înșiși puternic impresionați – organizatorii festivalului".

Ar mai fi de adăugat doar că tot acolo, la Oldenburg, s-au discutat amănuntele unei noi invitații pentru Teatrul Odeon, de data aceasta cu spectacolul **La țigănci** în regia aceluiași Alexander Hausvater. Florin Zamfirescu, prietenul și purtătorul de cuvânt (și de suflet) al lui Alexander, a acceptat invitația, urmând ca forurile diriguitoare (oriunde s-ar afla ele) să-și dea acordul pentru această recidivă. În ceea ce mă privește, sunt gata oricând pentru o nouă luptă cu NU-urile cunoscute și necunoscute care ne așteaptă.

ANGELA IOAN